Viorica Vesa-Florea

Metafora lacrimii în poezia românească

Presa Universitară Clujeană

VIORICA VESA-FLOREA

METAFORA LACRIMII ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ

Viorica Vesa-Florea

METAFORA LACRIMII ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ

Presa Universitară Clujeană

2014

Referenţi ştiinţifici:

Prof. univ. dr. D.H.C. Victor V. Grecu

Prof. univ. dr. Petre Anghel

Prof. univ. dr. Paul Magheru

Prof. univ. dr. Ileana Oancea

ISBN 978-973-595-720-9

© 2014 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parţială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă şi se pedepseşte conform legii.

Tehnoredactare computerizată: Alexandru Cobzaş

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruţa Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Cuprins

Argument 9

Capitolul I

Metafora – figură de stil esențială. Repere teoretice 13

Capitolul II

Poezia populară 25

Capitolul III

Poezia pașoptistă 55

Capitolul IV

Mihai Eminescu 119

Capitolul V

Octavian Goga 157

Capitolul VI

George Bacovia 179

Capitolul VII

Lucian Blaga 203

Concluzii 231

Bibliografie 233

Motto: „El va șterge orice lacrimă din ochii lor și moartea nu va mai fi. Nici jale, nici strigăt, nici durere nu vor mai fi. Lucrurile de odinioară au trecut.”
(Apocalipsa 21:4)

Argument

Această lucrare pornește de la ideea necesității unei abordări critice de sinteză a metaforei lacrimii, motivate de frecvența și importanța acesteia în poezia românească. Recitind poemele, care valorifică în mod deosebit tropul în discuție, avem sentimentul că ne aflăm în fața unui tezaur viu. Acesta „vorbește" el însuși și „pledează", prin argumentele forte ale versurilor, în favoarea recunoașterii uimitoarei sale diversități, neexplorate încă. Întrucât, potrivit cercetărilor noastre, nu există o asemenea lucrare și, având ca motivație un interes special și constant pentru acest subiect, ne manifestăm încrederea în oportunitatea prezentului demers critic.

Obiectivele pe care ni le-am propus sunt: analizarea specificității metaforei respective, sinonimele valorificate, funcțiile metaforice și stilistice, locul ocupat în tipologia imaginilor reprezentative ale operei în discuție, contribuția la îmbogățirea resurselor limbii literare, precum și interferența cu alte motive romantice.

Dintre lucrările care au tratat tangențial această temă amintim cercetările întreprinse de Călin Teutișan: *Temă și convenții – Poezia erotica românească*[1], de Ioana Em. Petrescu: *Configurații*[2] și *Eminescu și mutațiile poeziei românești*[3] sau de Ion Pop: *Lucian Blaga-universul liric*[4].

Sfera de cercetare a lucrării o constituie analiza metaforei lacrimii, în mod selectiv, în poezia populară: în balada *Miorița* și *Meșterul Manole*, în creația pașoptistă: în poezia lui Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, Grigore Alexandrescu, în opera lui Mihai Eminescu, Octavian Goga, George Bacovia și Lucian Blaga.

Exprimarea sentimentelor prin lacrimi constituie una dintre cele mai vechi și directe modalități de comunicare a ființei umane, de aceea este și deosebit de fascinantă, cumulând trăiri foarte diverse: de la întristare, durere, frustrare, dezamăgire, teamă, deznădejde, amărăciune, neîmplinire, pierdere ireparabilă

---

1 Călin Teutișan, *Temă și convenții – Poezia erotică românească*, Pitești, Editura Paralela 45, 2007.

2 Ioana Petrescu, *Configurații*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.

3 *Idem, Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Editura „Viitorul Românesc" București, 1998.

4 Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.

– la bucurie, exultare, speranță, revelație, eliberare, salvare, înnoire, restabilire. Deși, cel mai frecvent, sentimentele negative sunt cele care întrețin lacrimile, pe parcursul elaborării acestei lucrări, am urmărit să ne lăsăm tutelați de idealul pe care un gânditor și un artist de excepție și l-a propus: „Arta nu trebuie să ne facă să ne simțim nimicnicia, ci să ne ajute să descoperim miracolul vieții."[5]

Dicționarul Explicativ oferă următoarea interpretare a termenului lacrimă: „Secreție lichidă, incoloră, sărată, alcalină, produsă de glandele lacrimale, care umezește suprafața globului ocular și care se poate scurge în afară în urma unor tulburări în starea psihofizică a omului."[6]

Specialiștii au stabilit existența a trei tipuri de lacrimi: „1. Lacrimile continue. Glandele lacrimale produc constant acest lichid limpede pentru a proteja și lubrifia ochiul. Lacrimile ne îmbunătățesc vederea. Când clipim, lichidul este răspândit pe toată suprafața oculară. 2. Lacrimile reflexe. Ele apar când o particulă sau o substanță ne irită ochii. Sunt asociate și cu acțiuni precum căscatul sau râsul. 3. Lacrimile emoționale. Acestea sunt lacrimi caracteristice omului, care apar când suntem cuprinși de emoții puternice. Concentrația lor proteică este cu 24% mai mare decât cea a lacrimilor reflexe."[7] Prin urmare, capacitatea de a vărsa lacrimi este o particularitate remarcabilă a corpului nostru, admirabil proiectat, așa cum este și sensibilitatea la durere.

„Dicționarul de simboluri" definește lacrima drept „picătură care moare, evaporându-se, după ce a adus o mărturie; simbol al durerii și al intercesiunii ... adesea comparată cu mărgăritarul sau cu picăturile de chilimbar"[8] se va regăsi parțial în creația poeților români, interferându-se cu alte metafore: „ochiul", „privirea" sau subsumându-și variante ca: „plânsul", „roua", „apele", „oglinda".

Istoria românească a poeziei dezvăluie un intens efort de sincronizare și de recuperare cu modelele europene, pe care „tinde să le înglobeze, să le adapteze specificului sensibilității autohtone."[9] La acest efort contribuie și metafora lacrimii, cultivată inițial în poezia populară. De aici rezultă obligativitatea abordării acestui trop reprezentativ începând cu creația anonimă și continuând drumul ascendent spre timpurile moderne, la fel cum sevele nutresc trunchiul de la rădăcini, către ramuri și apoi spre coroană.

---

5 Ionel Jianu, Viața și opera lui Constantin Brâncuși, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, p. 87.

6 Dex., Academia Republicii Socialiste România, 1975, p. 486.

7 *Treziți-vă, Povestea neștiută a creației*, martie 2014, pp. 12, 13.

8 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționarul de simboluri*, București, Editura Artemis, 1994, p. 195.

9 Călin Teutișan *„Temă și convenții – Poezia erotică românească,* Teză de doctorat, Universitatea „Babeș-Bolyai", Facultatea de Litere, 2004, p. 4.

Dincolo de structura tezei, analizele de poezii, în sine, reprezintă, credem, contribuții la receptarea multora dintre acestea, cu atât mai mult cu cât, textele alese nu sunt întotdeauna cele mai frecvent abordate de comentariile critice clasice. Am selectat un număr relativ mare de poeme, urmărind originalitatea perspectivei pe care o creează motivul în discuție și modul în care aceasta contribuie la îmbogățirea receptării critice sau chiar modifică, într-o anumită măsură, înțelegerea poeziilor respective sau a personalității poetice a celui care le-a produs.

Un exemplu de schimbare a perspectivei asupra înțelegerii sensurilor transmise de poeme ar fi următorul: referindu-se la rolul „metaforelor revelatorii", Lucian Blaga observă că acestea „îmbogățesc" sau „revelează". „Când, de pildă, ciobanul din *Miorița* numește moartea «a lumii mireasă» și pieirea sa «o nuntă», el revelează, punând în imaginar relief, o latură ascunsă a faptului «moarte». Metafora îmbogățește, în cazul acesta, însăși semnificația faptului la care se referă, și care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă înfățișare de taină pecetluită"[10], notează poetul. Biblia spune însă: „Te vei întoarce în pământ, căci din el ai fost luat; căci țarână ești și în țarână te vei întoarce." (*Geneza* 3:19) și „Ultimul dușman care va fi redus la nimic este moartea". (1 Corinteni 15:26).

Comparând cele două informații: moarte = întoarcere în țărână, inexistență, „ultimul dușman" și cea de-a doua: moarte = nuntă, este evident că aceasta din urmă nu constituie adevărul, nu „revelează" o taină, și nu „îmbogățește", deci deci nu se dovedește a fi atinsă de „harul metaforelor". Metafora în discuție nu poate fi considerată ca tâlcuire a unei taine. De aceea, vom urmări în lucrarea de față acele metafore care se apropie prin sensibilitate, imaginație, forță asociativă de adevărul revelat prin Cuvântul lui Dumnezeu, în care citim: „cuvântul tău este adevărul" (*Ioan 17:17*) și pe care le considerăm, chiar datorită acestui fapt, demne de a fi cercetate.

Unicitatea interpretării, ca posibilitate mereu reînnoită, poate fi orientată unitar spre găsirea acelor repere stabile, granitice, imuabile, care conduc spre dezlegarea misterului existențial, în acord cu adevărul, ceea ce nu limitează înțelegerea, nu constrânge, ci dă sens și frumusețe interpretării, protejând cititorul de eșecul vagabondării în ilogic și neadevărat. Aceasta, deoarece „viața e ca o călătorie. Dacă o trăim fără să cunoaștem adevăratul ei scop e ca și cum am pleca la drum fără să știm unde mergem"[11].

---

10 Lucian Blaga, *Geneza și sensul culturii* în *Trilogia culturii*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1969, p. 282.

11 „Treziți-vă", decembrie 2008, *De ce existăm*, p. 4.

Capitolul I

Metafora – figură de stil esențială. Repere teoretice

Abordarea acestui subiect presupune, inițial, stabilirea câtorva repere teoretice care ne vor ghida, pe parcursul cercetării de față, în descoperirea semnificațiilor metaforei lacrimii, în ierarhizarea valorilor acestora, în stabilirea originalității poetice și a câmpurilor semantice implicate.

Îndelung dezbătută și definită, din perspective diverse, drept „comparație implicită, relație, arhitrop, eroare, dar și adevăr, licență poetică, ornament, filtru, epifanie, surplus semantic sau deviere, model, structură, ecuație,... minciună, negociere, factor mediator, relație disjunctivă, semn, magie, clișeu, ficțiune, celebrare, aberație, parazit al limbii normale, instrument dumnezeiesc al cunoașterii sau simplu ornament stilistic..."[12], metafora continuă să rămână un domeniu al tatonărilor și al supozițiilor, un prolific domeniu de dezbatere și cercetare.

Pe linia celei dintâi teoretizări a metaforei, oferite de Aristotel, ca trop ce ține de cuvânt, se va ridica o întreagă pleiadă de autori, în cadrul retoricii clasice: P. Fontanier, lingviștii saussurieni, J. Cohen, etc.[13] care vor susține teoria substituției, bazată pe ideea de „deviație" care modifică înțelesul de bază al cuvântului.

În *Poetica* sa, în capitolul XXI, Aristotel definise metafora drept o comparație subânțeleasă sau o analogie, considerând-o „regină" a tropilor: „Metafora este transferul unui termen, fie de la gen la speță, fie de la speță la gen, fie transferul prin analogie"[14]. Încă din această etapă, accentul se punea pe faptul de a fi „metaforici": „Este de altminteri important să folosim după cum se cuvine fiecare dintre modurile de exprimare..., dar cu mult mai important este să fim

---

12 Corina Dobrotă, *Considerații asupra teoriei metaforei*, în „Philologica", 2003, tom 2/48.

13 Iasmina Petrovici, *Locul metafore: semantica cuvântului versus semantica frazei*, în „Revista Româna de Semio-Logică", 2003, p. 47.

14 Aristotel, *Arta poetică,* Studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, Editura Academiei R.P.R., București, 1965, p. 10.

metaforici"[15]. Exemplele oferite evidențiază forța incomparabilă a metaforei de a transmite sens într-o formă mai esențializată decât comparația, ceea ce sporește apreciabil valoarea sa estetică.

Aristotel remarcase dubla utilizare a metaforei, atât în registrul poetic, cât și în limbajul obișnuit, direcție teoretică pe care o vom regăsi în retorica clasicilor francezi. Boileau și Du Marsais, de exemplu, observau „că într-o zi de târg, la hale, se fac mai mulți tropi decât există în întreaga Eneidă sau decât se comit la Academie în mai multe ședințe consecutive"[16]. Autorii remarcă faptul că „limbile cele mai sărace sunt și cele mai figurative, că popoarele cele mai primitive nu se exprimă decât prin tropi, că, învățând să vorbească, copiii se folosesc de puținele cuvinte știute deja, ca să exprime noile idei al căror semn propriu și special nu-l cunosc"[17].

În *Arta oratorică*, Quintilian tratează metafora ca transpunere a sensului: metafora, „tropul cel mai frecvent și cel mai frumos ... este asemănare prescurtată. Deosebirea constă, în faptul că în asemănare se face comparația cu obiectul pe care voim să-l exprimăm, pe când metafora constă în punerea termenului de comparație în locul numelui lucrului însuși. Fac o comparație când spun despre un om că s-a purtat ca un leu; e metaforă când zic despre un om: e un leu.... Metafora e mutarea iscusită a unui cuvânt sau a unei expresii din înțelesul său propriu într-un alt înțeles,... imaginată îndeosebi pentru a pune în mișcare sensibilitatea, pentru a da relief lucrurilor și a ni le prezenta înaintea ochilor., e atât de firească, încât și oamenii inculți sau lipsiți de sensibilitate o folosesc des"[18].

La noi, Tudor Vianu reia definirea metaforei ca transpunere a sensului: „metafora este rezultatul exprimat al unei comparații subânțelese" sau „transferul unei expresii pe baza unei analogii între două realități, între care spiritul a intuit o comparație"[19], accentul punându-se tot pe substituirea a doi termeni aflați în relație de analogie.

O modificare a perspectivei realizează I.A. Richards, care lărgește astfel sfera de cuprindere a retoricii la o „tranzacție între contexte", în care interacționează „conținutul semantic al expresiei întrebuințate metaforic și cel al contextului literar: «când ne servim de o metaforă, ne gândim la două lucruri care inter-

---

15 Aristotel, *Op. cit.*, p. 10.

16 Retorică generală, București, Editura Univers, 1974, p. 14, traducere Antonia Constantinescu și Ileana Littera.

17 *Ibidem.*

18 Quintilian, Arta oratorică, II, București, Editura Univers, 1974., p. 356–358.

19 Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară,* Editura Tineretului, București, 1965, pp. 302, 359.

acționează în același timp și care sunt susținute de un singur cuvânt, sau de o singură expresie, a cărei semnificație e o rezultantă a interacțiunii lor.»”[20].

În 1970 grupul μ prezintă metafora ca modificare a conținutului semantic al unui termen, fiind rezultatul a două operații: de adăugire și de suprimarea de seme, adică un demers care are ca scop „stabilirea «identității reale, manifestate prin intersectarea a doi termeni pentru a se afirma identitatea termenilor întregi. Ea extinde la reunirea celor doi termeni o proprietate care nu aparține decât intersectării lor»”[21].

Filosoful Max Black consideră metafora drept un conflict conceptual, în care sunt selectate trăsături comune ambelor unități printr-un al treilea termen care „funcționează ca o trăsătură de unire și dă naștere unei metafore, oricare ar fi distanța semantică inițială dintre conținut și vehicul”[22].

Toma Pavel și Elena Slave[23] evidențiază faptul că metafora constituie o combinare între paradigmele a doi termeni, formându-se o nouă paradigmă. Referindu-se la acest punct de vedere, Alexandra Indrieș sesizează că paradigma lingvistică cuprinde și sensurile figurate consemnate în dicționare, nu numai pe cele proprii. „În cazul cuvintelor poetic ... intră în acțiune paradigma lingvistică unică a cuvântului, dar textul are capacitatea de a vitaliza mai multe semnificații, fundamentale și secundare, proprii și figurate ale paradigmei lingvistice respective, condensându-le într-un câmp semantic, adică într-un grupaj de semnificații multiple, cu o structurare internă precisă”[24], observă autoarea.

Utilizând diverse sugestii ale semanticii structurale, Alexandra Indrieș încearcă să elaboreze „un cod de a încadra istoric un poet, prin care s-ar putea studia cu precizie originalitatea ca plus de informație semantică”[25]. Autoarea stabilește termenul de „noosferă” drept „o componentă inter- și supra-contextuală”, care se constituie într-un sistem al semnificațiilor (*noosferă*) și al imaginilor (*noosferă*) ... o ierarhizare a semnelor într-un sistem selectiv și dinamic. În acest sens, a studia elementele lexicale înseamnă a studia termenii unui cifru, ai unui cod: dicționarul limbii unui poet este, în primul rând, un repertoriu al câmpurilor semantice.... Noosfera este o rezultantă a dinamicii textului ca întreg. Trebuie

---

20 Corina Dobrotă, *Considerații asupra teoriei metaforei*, p. 48, 49.

21 *Ibidem*.

22 *Ibidem*.

23 Toma Pavel, *Notes pour une description structurale de la métaphore poétique*, în Cahiers de la linguistique théorique et appliquée, nr. 1/1962, p. 185–207 și Elena Slave: Expresivitatea metaforei lingvistice, în Limba română, nr. 4/1966, p. 329–339.

24 Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumi, Interpretare stilistică a sistemului poetic a lui Lucian Blaga*, Editura Facla, 1975, p. 8.

25 *Ibidem*, p. 13.

s-o privim nu numai ca un dat, ci și ca practică poetică: procesualitate, producere, activitate."[26]. Însă conceperea textului ca „semn" și studierea textului ca abordare de același gen cu cea a „sistemului de semne" al limbii reprezintă, în opinia lui Mircea Borcilă, „o abordare fundamental inadecvată, iar producerea sensului nu poate fi înțeleasă, satisfăcător ... decât într-o viziune propriu-zis generativă, în dimensiunea ilocuționară a interacțiunii verbale și, mai presus de toate, în perspectiva funcționalității textual-culturale"[27].

Sub aspect formal, în funcție de amploarea lor, metaforele se împart în simple (A este B), dezvoltate și multiple.

Oprindu-și atenția asupra metaforei, Eugen Dorcescu, în lucrarea: *Metafora poetică,* distinge mai multe tipuri de metafore: „coalescente (când ambii termeni sunt prezenți în expresie): „Tâlcul frunzei nu e umbra / Tâlcul toamnelor nu-i bruma" (L. Blaga), implicații (când termenul propriu lipsește: „A bătut în fundul lumii cineva" (Arghezi), simbolică (numește o substanță nenumită încă): („Făclii aprinse-n templul Nimănui / Vecii de vis în mine se dărâmă." (Al. Philippide), inducția metaforică (atracția semantico-stilistică exercitată de substantivul metaforă asupra verbului de care e legat): „Și clipele să-mi pară niște muguri plini, / Din care izvoresc aievea veșnicii." (L. Blaga), grefa metaforică (despre care vorbește mai întâi T. Vianu – o metaforă crescută pe trunchiul metaforei prime; menținându-se în zona semantică inaugurată de aceasta): poezia *Izvorul nopții* de L. Blaga"[28].

În stilistica acestuia, „un act constructiv cu valoare integratoare ... găsim nuclee teoretice axate pe problema sensului și a semnificării. În plus, Lucian Blaga a acordat stilului o adâncime ontologică. Este plin de interes faptul că Blaga polarizează întregul său sistem filosofic în jurul acestui concept. Ca și pentru Heidegger, poezia are aici o înaltă valoare cognitivă. Din *ancilla philosophiae*, intuiția este din nou, după Croce, pusă la baza unui sistem filosofic riguros, articulând o modalitate de cunoaștere esențial productivă, în care metafora ca fundament al cunoașterii are lărgimea semiotică pe care i-a conferit-o, în semiotica franceză, Paul Ricoeur. Acest spațiu de cognoscibilitate, ca *poiesis discursiv*, în care semioza este deosebit de intensă, constituie una dintre cele mai importante probleme ale semioticii, venite în atingere cu epistemologia"[29].

Situația privilegiată a ființei umane în univers este evidențiată de concepția lui Blaga. Potrivit gândirii sale, omul este, metaforic vorbind, – „făptură de

---

26 Alexandra Indrieș, *Op. cit*, p. 21.

27 Mircea Borcilă, *Introducere în poetica lui Blaga*, Teză de doctorat, 1980, p. 112.

28 Eugen Dorcescu, *Metafora poetică*, București, Cartea Românească, 1975, p. 8–9.

29 Ileana Oancea, *Semiostilistica*, Timișoara, Editura Excelsior, 1998, p. 14.

duminică", așa cum rezultă din *Arca lui Noe,* sau creatură născută sub „altă zodie", având o „altă stea", cum se exprimă în lucrările sale filosofice. Cu alte cuvinte, omul este „animal metaforizant", „creator de civilizație și cultură": „Omul, silit, prin propria sa constituție spirituală, să exprime lumea concretă exclusiv prin abstracțiuni, ceea ce solicită un proces infinit, își creează un organ de redare indirectă, instantanee, a concretului: metafora. Metafora, în această formă a ei, încearcă să corecteze, cu un ocol, dar cu imediat efect, un neajuns constituțional al spiritului omenesc: dezacordul fatal dintre concret și abstracțiune, dezacord care altfel n-ar putea să fie simetrizat decât în schimbul unui penibil balast adjectival.... Metafora ține definitiv de ordinea structurală a spiritului uman. Descrierea, analiza și explicarea ei fac împreună un capitol de antropologie.... Se impune evident afirmația că metafora s-a iscat deodată cu omul.... Geneza metaforei coincide cu geneza omului și face parte dintre simptomele permanente ale fenomenului om"[30].

În lucrarea sa, Lucian Blaga pune în lumină o interesantă abordare a metaforicului, reprezintând „o despicare cardinală a orizonturilor noului domeniu, o adevărată „cheie de boltă"[31] pentru conceptualizarea coerentă a vastului domeniu al metaforologiei.

Soluția, propusă de Blaga, disociază metaforicul, situat în cadrul limbajului, căruia autorul îi definește funcția „expresivă" sau „plasticizantă", de o a doua sferă caracteristică pentru procesul creației spirituale: operele mitice, artistice, metaforice, constructiv științifice funcția „revelatoare".

Ideea, de a integra metafora „expresivă" sau „plasticizantă" în chiar funcția primară a limbajului, (de exprimare, de reprezentare a «experienței sesibile a lumii») i se pare lui Mircea Borcilă cu atât mai semnificativă cu cât se înscrie în linia orientărilor moderne ale lingvisticii actuale, a școlii de la Tübingen, a celei promovate de maestrul ei, profesorul Eugen Coșeriu, fondatorul lingvisticii integrale. Acesta va înscrie fenomenul metaforic în chiar „caracterul fundamental de creație, inerent esenței cognitive a limbajului". (Eugen Coșeriu, 1952, 72–77)

Aportul esențial al teoriei lui Blaga constă în faptul că „înrădăcinează funcția metaforică I. (sau „expresivă") într-un strat, mult mai central și la un nivel mult mai intim, al esenței limbajului decât o făcuseră concepțiile anterioare menționate sau decât o fac versiunile lor sofisticate actuale. Modul de a vorbi metaforic despre lucruri nu își mai găsește, pentru filosoful nostru, motivația reală

---

30 Lucian Blaga, *Geneza și sensul culturii* în *Trilogia culturii*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1969, p. 277–282.

31 Mircea Borcilă, *Bazele metaforicii în gândirea lui Lucian Blaga*, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, în „Limbă și literatură", vol. I., 1996, p. 28–40.

într-un anumit uz al limbajului, definit tradițional drept uzul retorico-stilistic, în care geneza metaforei s-ar explica prin nevoile sau finalitățile particulare ale acestui fel, determinat de vorbire („persuasivă" sau „expresivă"), „ornantă" etc....

În polemică directă cu principalele teoretizări ale metaforei din prima jumătate a secolului nostru (H. Verner, 1919); (E. Cassirer, 1925/1953) și într-un sens opus majorității abordărilor actuale în acest domeniu, concepția lui Blaga propune, de fapt, o adevărată mutație a problematicii metaforei lingvistice din planul condiționărilor psihologice, stilistice, sociologice în planul unei fundamentări antropologice, care situează „rațiunea" metaforicului în însăși natura sau esența limbajului: «Omul ... își creează un organ de redare indirectă, instantanee a concretului: metafora»"[32].

Definirea metaforei drept „organ de redare indirectă, instantanee a concretului" se bazează pe surprinderea unei calități esențiale a tropului: și anume recompunea unei realitați extra-lingvistice, pornind de la un element concret. Nașterea unui abis între „abstracțiune" și „concret", precum și identificarea acelui „neajuns constituțional al spiritului omenesc" trebuie puse în legătură și clar nunțate cu desprinderea ființei umane de statutul de ființă privilegiată, având acces la înțelegerea tainelor universale. Altfel spus, asemenea ochiului, urechii, nasului, papilelor gustative ori degetelor sensibile, metafora recepteazǎ și traduce informații provenind din concretul existențial, fiind vedere, auz, miros, gust și simț tactil în lumea abstracțiunilor.

Distincția pe care Lucian Blaga o face între „metaforele plasticizante" și „metaforele revelatorii" vizează chiar esența și rolul lor diferit. Dacă cele dintâi „sunt destinate să redea cât mai mult carnația concretului",... având „darul de a suspenda un balast, ce pare inevitabil, și de a ne elibera de un proces obositor și nesfârșit ... acest infinit alai de cuvinte", fiind „o tehnică compensatorie, care nu e chemată să îmbogățească faptul la care se referă, ci să completeze și să răzbune neputința expresiei"[33], „metaforele revelatorii", dimpotrivă, „sporesc semnificația faptelor ... la care se referă", fiind „destinate să scoată la iveală ceva ascuns". Acestea „încearcă într-un fel chiar revelarea unui «mister» prin mijloacele care ni le pune pune la îndemână lumea concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară." Ele „anulează înțelesul obișnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune", „suspendă înțelesuri și proclamă altele"[34].

---

32 M. Borcilă, *Lucr. cit.*, p. 28–40.

33 L. Blaga, *Geneza și sensul culturii* în *Trilogia culturii*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1969, p. 278.

34 *Ibidem*.

Observația lui Blaga în legătură cu „metaforele revelatorii" ne interesează în mod deosebit deoarece vizează atitudinea de demnitate, nedesemnată până la gânditorul român, pe care omul încearcă să o ia față de orizontul de taine în care trăiește. Poetul face distincția între acest tip de metafore și „metaforism", tot un act metaforic, „însă nu spontan, ci provocat, nu natural, ci forțat, nu o necesitate profundă, ci un capriciu, o manieră, pornit din dorința de a ascunde, de-a acoperi lucrul prin circumscrieri, făcându-l prin întortocheli și comparații impropriu, obscur, dificil, tenebros"[35].

Aceasta metodă conduce nu la trăirea adevărată a misterului, ci la „un mister artificial, de retortă". Metafora primește un rol „tocmai invers, opus naturii sale: în loc de a revela, întunecă. Iar rezultatul nu va fi niciodată crearea unui mister, ci doar a unui surogat de mister"[36].

Prin încercările sale revelatorii, omul devine creator de cultură în general, poezia fiind considerată, în întregime, un proces metaforic, în sensul că însuși limbajul poetic e metaforic. De fapt, domeniul sau obiectul teoriei cunoașterii este, în cazul lui Blaga, „misterul, așa cum la Platon este „ideea", sau la Kant „categoria". „Misterul" reprezintă „un suprem unghiu de vedere"[37].

Filosoful român distinge două tipuri de cunoaștere: „luciferică" și „paradisiacă". „Cunoașterea luciferică" are ca obiect un mister deschis, alcătuit dintr-o parte care se arată: „fanicul" și o parte care se ascunde: „cripticul". „Cunoașterea luciferică" provoacă o criză, un dezechilibru, aduce problematicul, neliniștea, aventura. „Primul rezultat al acestei cunoașteri e constatarea că misterul «a» e compus din fanicul «a» și cripticul «x». Deci $a = a^1 + x$. Operațiile cunoașterii luciferice revelează pe cripticul x în forma unui conținut nou, să-i zicem «b», deci în loc de $a = a^1 + x$ avem $a = a^1 + b^1$. Și jocul începe din nou: b va fi ca mister și b va fi egal cu fanicul b^1 + cripticul x^1, și așa ad infinitum.... Conținuturile efectiv palpabile, apropiate, sunt «a» și «b», dar ecuația, ce se va declara nu are loc între «a» și «b», ci între «a + x» și «b» ($a + x = b$)"[38].

Lipsa unei delimitări clare sau chiar confuzia funcției ecuaționale (cum o numește Blaga: „ecuație"), (ori de identificare) cu cea predicativă, „de care se fac vinovați iluștri metaforologi, precum Max Black, Paul Ricoeur, John R. Searle și mulți alții, își dovedește ... efectul devastator în confruntarea cu metafore de genul: «Julieta e soarele»... – care fac să explodeze pur și simplu, câmpul

35 Ovidiu Drâmba, *Filosofia lui Blaga*, Editura Excelsior, București, 1994, p. 53.
36 Lucian Blaga, *Op. cit.*, p. 281.
37 M. Borcilă, *Lucr. cit.*, p. 28–40.
38 Lucian Blaga, *Op. cit.*, p. 406.

teoriilor logico-lingvistice actuale"[39], observă Mircea Borcilă. Important este, în aceste metafore, factorul dizanalogic. Filosoful definește metaforele „revelatorii" drept operații de „suspendare", de „anulare" a înțelesului obișnuit, căruia i se substituie „o nouă viziune" sau „o nouă semnificație". Astfel, prin metafora «morții–nuntă» din *Miorița* moartea „încetează de a fi un fapt biologic, un epilog" și e „transfigurată, dobândind aspectul elevat al unui act sacramental, al unui prolog"[40].

Prin opoziție cu simpla „schimbare" spre un sens figurativ, caracteristică metaforei lingvistice (tropilor), Blaga vizează „un act mult mai radical, de natură «transfigurativă», acesta presupune, în ultimă instanță, nu doar un simplu transfer «semantic», ci o «transgresiune» a unei «lumi» (de semnificații) și o înscrie pe traseul („mai adânc") al «mutațiunii» orizontice (de natură ontologică)"[41].

Teoria lui Blaga se înscrie în efortul de „deconstrucție" a marilor sisteme, din tradiția filosofică europeană. Într-un articol recent, intitulat: *Marele lanț al ființei. O problemă de principiu în poetica antropologică*[42], Mircea Borcilă analizează un concept de bază al orientării cognitive, explicând la ce anume se referă misteriosul concept metaforic, numit „marele lanț al ființei". El face observația că poetica antropologică reprezintă cea mai cutezătoare mișcare în spațiul internațional al teoriei poetice de la sfârșitul acestui secol, care încearcă să explice creația de sens în toate formele vieții umane și anunță instaurarea unei noi paradigme a raționalității „imaginative". „Marele lanț al ființei" trebuie înțeles ca „un model cognitiv de mare anvergură" ce captează o dimensiune fundamentală a intuiției umane a lumii, un tip de „teorie implicită a simțului comun", vizând „întreaga sferă a formelor de ființă din univers"[43].

Structura internă a modelului reține două componente esențiale: „scala verticală" (sau ierarhia formelor de ființă după imaginea scării aristotelice – cu obiecte inanimate dotate cu atribute fizice pe un prim palier, cu plantele și funcția lor biologică pe un al doilea, cu animalele și cu instinctele lor pe un al treilea, cu oamenii dotați cu rațiune pe al patrulea) și „o teorie a naturii lucru-

---

39 Mircea Borcilă, *Bazele metaforicii în gândirea lui Lucian Blaga*, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, în „Limbă și literatură", vol. I., 1996, pp. 28–40.

40 Lucian Blaga, *Geneza și sensul culturii* în *Trilogia culturii*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1969, pp. 363–364.

41 Mircea Borcilă, *Bazele metaforicii în gândirea lui Lucian Blaga*, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, în „Limbă și literatură", vol. I., 1996, p. 36.

42 *Idem, Marele lanț al ființei. O problemă de principiu în poetica antropologică*, în „Limbă și literatură", vol. II., 1997, p. 16.

43 *Ibidem*.

rilor" – în care atributele definitorii sunt considerate „esențe", iar „esențele" ca determinând „modul în care ființele se comportă și funcționează" („o teorie cauzală care leagă atributele cu comportamentul")[44].

Întregul „complex conceptual" poate fi sintetizat prin imaginea șirului neîntrerupt de elemente legate laolaltă din metafora „marelui lanț".

G. Lakoff și M. Turner propun o distincție, pe care M. Borcilă o consideră „discutabilă", între o formă „bazică" a „marelui lanț", presupusă într-o arie largă de culturi și o formă „extinsă", cuprinzând prioritar relația ființelor umane cu societatea, cu Dumnezeu și cu universul, caracteristică îndeosebi pentru tradiția occidentală. Astfel, teoreticienii cognitiviști consideră modelul „marelui lanț" al ființei ca „esențial" pentru înțelegerea viziunilor lumii din operele autorilor clasici, medievali, renascentiști.

Semantica integrală numește conceptualizarea realității primordiale desemnate metaforic prin „marele lanț" al ființei ca „experiența normală, obișnuită" a vorbitorilor, iar Eugen Coșeriu o consideră un corelativ al „cunoașterii generale a lumii", „fundament implicit al vorbirii în plan universal"[45].

Lucian Blaga încearcă să stabilească în ce constă natura intimă, esența, sensul, finalitatea metaforei. Cultura însăși, în concepția sa, nu e altceva decât o metaforă: „O plăsmuire de cultură este metaforă și stil într-un fel de unire.... Omul, privit structural și existențial, se găsește într-o situație precară. El trăiește, de-o parte, într-o lume concretă, pe care cu mijloacele structural-disponibile nu o poate exprima. La aceasta îl ajută procedeul metaforic plasticizant. Dar, el trăiește, pe de altă parte, în orizontul misterului pe care nu-l poate revela. Metafora se declară ca un moment ontologic complementar prin care se încearcă corectarea acestei situații de două ori precare"[46].

Observațiile sunt bine cunoscute și constituie instrumente le lucru des întrebuințate în cercetarea critică. Totuși, credem, că sunt necesare anumite clarificări vizavi de înțelegerea fiecăreia dintre cele două categorii prezentate în *Geneza și sensul culturii*. Avem în vedere distincția pe care Lucian Blaga o face în continuare: „Cât timp omul trăiește în afară de mister, fără conștiința acestuia, într-o stare netulburată de echilibru paradisiac-animalic, el nu întrebuințează decât metafora plasticizantă, cerută de dezacordul dintre concret și abstracțiune.

---

44 *Ibidem*.

45 Mircea Borcilă, *Marele lanț al ființei. O problemă de principiu în poetica antropologică*, în „Limbă și literatură", vol. II., p. 13.

46 Lucian Blaga, *Geneza și sensul culturii* în *Trilogia culturii*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1969, p. 282.

Metafora revelatorie începe în momentul când omul devine, în adevăr, om, adică în momentul când el se așază în orizontul și în dimensiunile misterului"[47].

Concluziile la care ajunge Mircea Borcilă[48] atrag atenția asupra:

1. insuficienței modelului cognitive.
2. minimalizării vastului spectru al metaforelor poetice asupra vieții, morții, timpului la patru transformări, considerate metafore „bazice", „extensiune", „elaborare", „compoziție" și „critică".
3. necesității unui examen critic sever „care se bazează pe o drastică și inacceptabilă «dietă» a exemplelor și pe o interpretare grav reducționistă a textelor care nu au acces la explozia «lanțului» manifestată în aceste metafore poetice".
4. demontării principiului invariației cognitive.
5. reconstrucției coerente a descrierilor în baza principiului poetic din modelul semantic integralist, pornind de la modul original de inițiere a unei poetici a culturii din filosofia lui Blaga, pentru care poeticul este ceea ce dă sens și demnitate omului: „ființa umană deplină există în orizontul misterului pentru revelare"[49].

Raportarea la statutul originar al ființei este un element forte al prezentării lui Blaga deoarece deschide perspectiva temporală spre începuturile omenirii și ancorează discuția în spațiul înțelesului autentic. Totuși, observația potrivit căreia statutul de ființă decăzută ar constitui un propulsor, un stimulator al înțelegerii sensurilor ascunse ale universului poate fi analizată și dintr-o altă perspectivă. Să încercăm să aplicăm aceste observații la una dintre „metaforele revelatorii" folosite de Lucian Blaga. „Când, de pildă, ciobanul din *Miorița* numește moartea «a lumii mireasă» și pieirea sa «o nuntă», el revelează, punând în imaginar relief, o lature ascunsă a faptului «moarte». Metafora îmbogățește, în cazul acesta, însăși semnificația faptului la care se referă, și care, înainte de a fi atins de harul metaforelor în chestiune, avea încă înfățișare de taină pecetluită"[50], notează poetul. Biblia spune însă: „Te vei întoarce în pământ, căci din el ai fost luat; căci țarână ești și în țarână te vei întoarce." (*Geneza* 3:19) și „Ultimul dușman care va fi redus la nimic este moartea". (1 Corinteni 15:26).

47 *Ibidem*.

48 Mircea Borcilă, *Lucr. cit.*, p. 13.

49 Lucian Blaga, *Op. cit.*, p. 282.

50 Lucian Blaga, *Geneza și sensul culturii* în *Trilogia culturii*, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1969, p. 282.

Comparând cele două informații: moarte = întoarcere în țărână, inexistență, „ultimul dușman" și cea de-a doua: moarte = nuntă, este evident că aceasta din urmă nu constituie adevărul, nu „revelează" o taină, și nu „îmbogățește", deci nu se dovedește a fi atinsă de „harul metaforelor". Metafora în discuție nu poate fi considerată ca tâlcuire a unei taine. De aceea, vom urmări în lucrarea de față acele metafore care se apropie prin sensibilitate, imaginație, forță asociativă de adevărul revelat prin Cuvântul lui Dumnezeu, în care citim: „cuvântul tău este adevărul" (*Ioan 17:17*) și pe care le considerăm, chiar datorită acestui fapt, demne de a fi cercetate.

O observație pertinentă vizează faptul că, în cazul limbajului poetic, are loc „trecerea de la structurile lingvistice referențiale la structurile întotdeauna deschise ale experienței subiective, având ca entitate specifică semnul poetic. Din aceasta perspectivă, limba poetică nu mai poate fi privită ca o anomalie a limbajului (cum face Jean Cohen în *Structure du langage poétique*), ci limbajul propriu, firesc și necesar al poeziei «construind» de fiecare dată o realitate ce contrazice percepția comună și care tinde să apară în materialitatea ei pregnantă, modul ei *sui-generis* de existență, deci printr-o analogie substanțială ... limba își relevă în poezie dubla ei esență, nu dintr-o dată, ci prin anularea semnelor lingvistice și instaurarea celor poetice care sunt în întregime opera poetului. O lume deschisă unei semioze ... ilimitate pentru că reflectă această aventură subiectivă a materiei, recuperate de poezie, iarăși și iarăși, pentru că lumea aceasta fictivă așteaptă relația de lectură pentru a se arăta cum este ea, de fiecare dată în unicitatea ei ireductibilă"[51].

Unicitatea interpretării, ca posibilitate mereu reînnoită, poate fi orientată unitar spre găsirea acelor repere stabile, care conduc spre dezlegarea misterului existențial, în acord cu adevărul, ceea ce nu limitează înțelegerea, nu constrânge, ci dă sens și frumusețe interpretării.

---

51 Ileana Oancea, *Semiostilistica*, Editura Excelsior, Timișoara, 1998, p. 77, 78.

Capitolul II

Poezia populară

Mioriţa – Lacrimile de sânge

Meşterul Manole – fântâna de lacrimi

Miorița – Lacrimile de sânge

Lacrima, metaforă

- a amenințării permanente a existenței umane datorită violenței, urii și lăcomiei,
- a morții intervenite ca accident brutal, rezultat al ignorării unor repere morale și
- spirituale simple, clare,
- a ratării țintei inițiale a omenirii,
- a dorinței îndreptățite de a trăi plenar viața într-un cadru de o frumusețe paradiziacă,
- a atașamentul profund față de natură,
- a paroxismului durerii,
- a unicității ființei umane,
- a necesității găsirii unui sens autentic al existenței,
- a suferinței și deznădejdii cauzate de perspectiva pierderii unei ființe dragi în moarte,
- a imposibilității tăinuirii oricărei acțiuni, prin derularea vieții în centrul universului,
- ca spectacol viu, cosmic,
- a tragismului inexprimabil al confruntării omului cu întreruperea brutală a vieții,
- a biruinței iubirii asupra morții.

Cultura unui popor este lentila prin care vedem lumea. Extremele ne conving cel mai ușor în privința acestui lucru: unele popoare pun preț pe capacitatea de a se exprima cu îndemânare cu ajutorul multor cuvinte, folosind repetiția și metafora, altele, dimpotrivă, își restrâng comunicarea verbală la concizia maximă.

Creația cultă își trage sevele din folclor, ceea ce-i conferă unicitate în peisajul divers al culturii lumii. De aici rezultă obligativitatea abordării metaforei lacrimii, începând cu creația anonimă.

Unul dintre primii culegători de folclor, Vasile Alecsandri, observa, cu o remarcabilă intuiție, că aceste creații populare cuprind „toate pornirile inimei și toate razele geniului său.", fiind „comori neprețuite de simțiri duioase, de idei înalte, [...] și mai cu seamă de frumuseți poetice pline de originalitate și fără seamăn în literaturile străine..."[52]. Afirmația sa vizează înțelegerea valorii folclorului sub două aspecte: acela de izvor de sentimente și atitudini umane inepuizabile și de mărturie vie a unor porniri geniale, de care ființa umană e în stare. La aceste calități contribuie și metafora lacrimii. Vom analiza în cele ce urmează incidența metaforei și semnificațiile acesteia în două dintre cele mai cunoscute balade românești: „Miorița" și „Meșterul Manole".

Textul primei balade, despre care Nichita Stănescu spunea, într-un mod de neuitat, că s-a transmis „din gură în gură ca sărutul", armonizează un număr variabil de motive poetice cu existență independentă în folclor. În varianta publicată de Vasile Alecsandri, în cunoscuta sa culegere de literatură folclorică, din 1853, „Doine și lăcrămioare", metafora lacrimii este valorificată în cadrul a trei motive: motivul testamentului ciobanului, al alegoriei moarte-nuntă și motivul măicuței bătrâne.

Apariția metaforei este pregătită de derularea ascendentă a evenimentelor, precum și de prezentarea sentimentelor ciobanului, generate de confruntarea cu posibila perspectiva a morții.

Să ne apropiem mai întâi de cadrul și de evenimentele sugerate în baladă, o creație dominant lirică, „fără personaje în înțelesul obișnuit al cuvântului" și, deci, „imposibil de povestit"[53], având un caracter marcat simbolic: „...Într-o sară de vară sub poala de codru negru, undeva în munți, în sălașul neamului, la un foc [...], în preajma unei stâni și a unui pârâu, stând cu fața spre stelele veșnice, sufletul lui a tresărit la suspinul buciumului și-n ureche i-a sunat balada aceasta."[54], scrie Sadoveanu despre Alecsandri, cel care, în peregrinările sale romantice, va fi simțit, deodată cu eroul baladei, fiorul dramatic al apropierii morții, într-un spațiu pulsând de vitalitate și de farmec.

Suntem pe pământ, o planetă unică. Astronauții care au fotografiat pământul, în timp ce se profila în toată splendoarea prin fereastra unei nave cosmice, au spus: „Acesta este cel mai frumos moment al unui zbor în spațiu. Planeta

---

52 Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, Editura Minerva, 1973, p. 12.

53 Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, Editura Ion Creangă, 1987, pp. 13–24.

54 Mihail Sadoveanu, *Opere*, Editura Univers, 1978, vol. XVI, p. 60.

noastră, Pământul, este într-adevăr o minune, un magnific și rar giuvaer în spațiu. În albastrul său veștmânt atmosferic, este cea mai uluitoare dintre planetele care gravitează în jurul Soarelui”[55].

Și savanții au făcut constatarea că „pământul este unica planetă pe care există viață, și care se manifestă într-o abundentă și minunată diversitate de organisme, insecte, plante, păsări, animale și oameni. La originea anotimpurilor atât de variate și de plăcute se află acea înclinație de 23,5 grade. În multe locuri de pe pământ, oamenii se pot bucura de o primăvară plăcută, caracterizată prin trezirea la viață a plantelor și a copacilor, precum și de înflorirea splendidelor flori, de o vară călduroasă, care permite tot felul de activități în aer liber, de o toamnă mai degrabă răcoroasă, pe parcursul căreia frunzele îmbracă splendide culori schimbătoare, și de o iarnă care oferă impresionantul spectacol al munților, al pădurilor acoperite de zăpadă”[56].

Ce sens ar avea faptul de a privi pământul din depărtare și de a ne adânci în contemplarea lui ca planetă? Om al pădurii, Constantin Brâncuși, afirma cu o intuiție uimitoare: „Nu ne dăm seama ce minune reprezintă viața! E o minune faptul că suntem purtați pe un imens glob care se învârtește de veacuri prin haos. Existența însăși e plină de atâtea minuni: florile, copacii, frunzele! Ce minune e să trăiești! Sentimentul de plenitudine, de bucurie întregește pe om!”[57].

Într-un asemenea cadru, în care fiecare fir de iarbă, fiecare picătură de rouă, fiecare răsărit și fiecare amurg mărturisește calitățile invizibile ale Creatorului, punerea la cale a unei crime are o semnificație și consecințe incomparabil mai profunde decât ar părea inițial. Intenția crimei, izvorâtă din gelozie, își are precedentul în urmă cu aproape 6000 de ani în prima crimă săvârșită pe pământ: uciderea lui Abel. Gestul lui Cain de a se ridica și de a-și ucide fratele a avut la bază sentimente negative ca: gelozia și ura nestăpânite. Asemenea acestuia, tovarășii ciobanului din *Miorița* au permis apariția, apoi dezvoltarea și creșterea în gândul și în inima lor a invidiei, a geloziei față de bunăstarea și prosperitatea acestuia și, în final, a urii, sentimente care au ajuns să-i transforme din persoanele cele mai apropiate în dușmani de moarte ai tovarășului lor.

În derularea epică a baladei, infidelitatea celor doi ciobani este pusă în contrast cu loialitatea unor necuvântătoare. Prezentarea, prin intermediul metaforelor, a acestei opoziții atrage atenția asupra degradării grave a relațiilor

---

55 *Cum a apărut viața – prin evoluție sau prin creație?,* Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 1988, p. 133.

56 *Cum a apărut viața – prin evoluție sau prin creație?,* Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 1988, p. 133.

57 Ionel Jianu, *Constantin Brâncuși, Viața și opera*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, p. 54, 55.

umane, cauzate de pierderea statutului inițial de ființă perfectă. Periclitarea vieții printr-o posibilă crimă devine cu atât mai gravă cu cât „evenimentele" sunt proiectate într-un cadru de o frumusețe neobișnuită, paradiziacă. Acest paradox constituie esența încărcăturii poetice a baladei. Creația respectivă capătă un evident caracter liric și simbolic, fiind „una dintre cele mai profunde și frumoase meditații poetice asupra morții din câte s-au produs vreodată în poezia lumii"[58].

O perspectivă panoramică asupra pământului evidențiază poziția unică a planetei noastre în peisajul magnific și emoționant al stelelor, armonia cosmică care guvernează universul. Nu întâmplător oamenii de știință au făcut următoarea observație: „De la cel mai fin fir de praf interstelar până la cea mai mare galaxie, totul se mișcă în armonie cu legile fizice elaborate și aplicate de o inteligență superioară"[59]. Descoperim, astfel, cauza primă a suferinței umane: nesocotirea deliberată a legilor perfecte, oferite cu iubire de Creatorul universului în folosul oamenilor, legi concepute să asigure echilibrul și bunăstarea individului, atât în relațiile cu ceilalți, cât și cu elemente cadrului natural.

În balada „Mioriița", supunerea creației la legile armonioase ale firii e sugerată de efectele eufonice deosebite și de șlefuirea versurilor până la obținerea simplității celei mai expresive. Folosirea repetată a dativului etic transmite ideea participării afective intense a povestitorului la evenimentele narate. Derularea narativă a versurilor sporește intensitatea dramatică, pregătind punctul culminant al baladei, în care metafora „lacrimii de sânge" dobândește semnificații aparte.

Balada debutează cu versuri extrem de simple și concise, amintind parcă o sculptură granitică brâncușiană, în care artistul încearcă să surprindă esența zborului. „Artistul a pornit de la o imagine figurativă pentru a ajunge prin stilizare și sacralizare, la forma pură... Pasărea aceasta nu are nici aripi, nici pene, nici cioc, nici labe. Este pur și simplu un cilindru înalt, subțiat la cele două capete, luând forma unei elipse. Este încarnarea unui avânt, o formă pură de armonie și de o rigoare geometrică perfectă. Ea exprimă elementul esențial care definește toate păsările lumii: zborul"[60], observa Ionel Jianu, referindu-se la această lucrare a lui Brâncuși.

Această stilizare extremă o regăsim și în „Mioriița", astfel că fiecare metaforă se substituie armonios întregului, crescând progresiv una din cealaltă și culminând cu un mesaj subtil, de o claritate și de o frumusețe neobișnuite: moartea

---

58 Ion Rotaru, *op. cit.*, p. 13.

59 *Să ne apropiem de Iehova*, Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 2002, p. 51: „Din acest motiv, oamenii de știință au afirmat că mișcările precise ale corpurilor cerești amintesc de coregrafia unui balet complicat."

60 Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 107.

nu face parte din universul armonios creat pentru a întreține și a perpetua etern viața. Moartea reprezintă un accident brutal, cauzat de ignorarea unor principii simple, precise, asemenea legilor fizice neschimbătoare.

Cadrul în care este proiectat firul epic al baladei amintește natura originară terestră care, prin frumusețea și diversitatea fascinantă, depune mărturie despre scopul inițial pentru care a fost conceput și realizat pământul[61].

În balada „Miorița" metafora lacrimii se naște în acest context, ca rezultat al producerii unor gânduri, sentimente și acțiuni orientate negativ, proces cumulativ, finalizat cu descreșterea, revărsarea energiei poetice și emoționale ajunse la cote maxime. Balada soluționează conflictele dramatice prin intermediul alegoriei moarte- nuntă și prin metafora „lacrimii de sânge".

Există mai multe fațete care pregătesc apariția acestui trop, ale căror semnificații au fost încă puțin abordate de literatura critică.

Mai întâi, personajul principal este un tânăr. La această vârstă, a tinereții biologice perpetue, fuseseră proiectați să rămână pentru totdeauna primii oameni de pe pământ, atât ei, cât și descendenții lor, cu condiția de a nu se corupe de la starea de ascultare față de principiile drepte ale lui Dumnezeu. Păstrarea tinereții, în ciuda trecerii timpului, era posibilă, deoarece prima pereche umană fusese creată cu capacitatea de a se regenera celular continuu, ceea ce excludea riscul îmbătrânirii sau al morții și îi ferea pe aceștia de orice alte suferințe. Ideea umplerii pământului cu oameni perfecți care să trăiască pentru totdeauna rezultă din porunca simplă și clară pe care au primit-o, inițial, aceștia de la Dumnezeu[62].

Faptul că ciobanul este un tânăr amintește în mod dureros, în planul semnificațiilor mai profunde ale textului, de ținta ratată a omenirii. În plus, apartenența la o vârstă privilegiată, precum și calitățile pe care le demonstrează eroul, îi dau acestuia o demnitate aparte și îndreptățesc și mai mult dorința sa de a trăi plenar viața.

Să observăm, în cele ce urmează, relația specială a eroului baladei cu spațiul în care își desfășoară existența și din care el însuși face parte. Ciobanul se află în mijlocul unui univers protector, real, încântător, armonios, acel „spațiu mioritic" și „matrice stilistică" individualizatoare, despre care vorbește Lucian Blaga în lucrarea „Spațiul mioritic", publicată în 1936, „un spațiu ondulat: deal-vale", care,

---

61 Biblia, *Isaia*, 45: 18, Editura Bibles & Publication Chretiennes, 2002, p. 731: „Căci așa vorbește DOMNUL, care a creat cerurile, însuși Dumnezeu, care a întocmit pământul, l-a făcut și l-a întărit, l-a creat nu ca să fie pustiu, ci l-a întocmit ca să fie locuit...".

62 Biblia, *Geneza*, 1:28, p. 2: „Fiți roditori, înmulțiți-vă, umpleți pământul și supuneți-l și stăpâniți peste peștii mării, peste păsările cerului și peste orice viețuitoare care se mișcă pe pământ.".

în opinia sa, se referă atât la spațiul geografic caracteristic țării noastre, cât și la alternanța unor emoții și manifestări tipice spiritualității poporului român.

Observația despre un spațiu real, de o frumusețe neobișnuită se poate aplica, totuși, mai larg, întregului univers terestru, câtă vreme transhumanța constituie o practică încetățenită la cele mai multe popoare, constând în „migrațiunea periodică a păstorilor și a turmelor de oi, primăvara de la ș es la munte sau de la sud spre nord și toamna de la munte la ș es sau de la nord spre sud, în vederea asigurării hranei pentru animale”[63].

Eroul este bine familiarizat cu acest spațiu vital, cu natura, care-i produce bucurie și cu care comunică, fiind înzestrat, într-o anumită măsură, cu calități care îl apropie de Creatorul tuturor lucrurilor, și anume: iubirea, dreptatea, înțelepciunea și puterea.

Deoarece reprezintă culmea creației, omul a fost proiectat să stăpânească cu iubire și grijă peste viețuitoare. Grija afectuoasă față de oițele iubite, față de câinii tovarăși și, în general, implicarea activă în curgerea vieții din jur se vor regăsi în sentimentelor ciobanului. Duioșia și compasiunea față de aceste viețuitoare, pe care le tratează ca pe niște prieteni dragi, îl apropie de statutul ființei umane de dinainte de cădere.

Portretul său, prezentat prin prisma sentimentelor pline de iubire și de o tandră compasiune ale mamei, constituie o descriere simbolică, vie, a unor trăsături și însușiri care amintesc, în mod subtil, de frumusețea și calitățile ideale. Imaginea rezultată este o oglindire a oglindirii, reprezentând perspectiva mamei îndurerate, așa cum și-o imaginează tânărul cioban, în căutarea ei neîntreruptă de a-și găsi fiul mult iubit:

„Cine-au cunoscut
Cine mi-au văzut
Mândru ciobănel,
Tras printr-un inel?
Fețișoara lui,
Spuma laptelui,
Mustăcioara lui,
Spicul grâului,
Perișorul lui,
Pana corbului,
Ochișorii lui,
Mura câmpului!”

---

63 *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, Editura Academiei, 1975, p. 966.

Dramatică prin excelență, descrierea portretistică a ciobanului este realizată sintetic „din elemente metaforice adecvate mediului țărănesc și ciobănesc”[64]. Domină construcția paratactică și elipsa, ceea ce încărcă poemul de tensiune și de semnificații simbolice aparte. Antepunerea adjectivului „mândru” conferă valoare de superlativ absolut portretului prezentat.

Ciobanul are asupra celorlalți tovarăși ai săi nu numai ascendentul prosperității materiale, ci și pe cel al frumuseții bărbătești ideale, idee transmisă prin intermediul câtorva metafore de o simplitate maximă, prin care sunt sugerate câteva caracteristici deosebite: trupul zvelt: „tras printr-un inel”, fața albă: „spuma laptelui”, mustața de nuanță deschisă: „spicul grâului”, părul de un negru intens: „pana corbului”, iar ochii de o culoare intensă, închisă: „mura câmpului”.

Fiecare dintre metafore este selectată, nu întâmplător, din natură și reprezintă fie sămânța unei plante: „spicul grâului”, fie fructul: „mura câmpului”, care, la rândul lor, implică și alte caracteristici, cum ar fi: prețiozitatea, căldura, delicatețea, aroma, taina, precum și perisabilitatea. Celelalte două metafore: „pana corbului” și „spuma laptelui” sunt imagini antinomice. Acestea reprezintă fie un element caracteristic corpului pasărilor, cum ar fi pana, fie un produs de o întrebuințare vitală: laptele, prima hrană a animalelor și a omului. Nu este vorba despre penajul unei păsări oricare, ci, în mod simbolic, este menționată „pana corbului”, comparație frecventă în folclorul românesc, care sugerează nuanța cea mai intensă de negru.

E interesant faptul de a insista asupra acestor detalii care alcătuiesc portretul fizic al ciobanului, deoarece, la o primă vedere, ar părea că, în alăturarea lor, s-ar fi strecurat o inadvertență: mustața de culoare deschisă și părul negru ca abanosul. Totuși, dacă ținem cont de faptul că tânărul este un adolescent în plină transformare, înțelegem că acest element: mustața care abia mijește, de o nuanță apropiată pielii, indică în mod sugestiv, vârsta eroului. Amănuntul sporește aprecierea pentru inocența și frumusețea acestuia și este un aspect care va contribui la înțelegerea mai nuanțată a metaforei lacrimii.

La armonia portretului fizic se adaugă, amplificând dramatismul, calitățile morale ale eroului, precum hărnicia, destoinicia și priceperea. Ciobanul are:

„Oi mai multe,
Mândre și cornute,
cai învățați
Și câini mai bărbați!”

64 Ion Rotaru, *op. cit.*, p. 50.

Enumerarea, la gradul comparativ de superioritate, a unor avantaje în planul realizărilor materiale, întărește convingerea că, în ciuda vârstei tinere, ciobanul s-a confruntat deja cu asprimea vieții. Activitățile practicate în viața de zi cu zi și-au pus amprenta asupra aspectului său exterior. Nu este dificil să ni-l imaginăm pe acest fiu al munților, în timp ce colindă înălțimile, urcând și coborând necontenit potecile line ori abrupte pentru a-și căuta vreo oaie care s-a îndepărtat de turmă. În mod firesc, el se îngrijește de adăpostul animalelor, își dresează caii și câinii, de aceea nu poate fi o ființă firavă, neajutorată, ci, desigur, un om ager, întreprinzător, plin de energie și de optimism, dovadă obișnuința de a colinda potecile, de a rămâne nopțile sub cerul nemărginit, plin de stele, ori ziua în arșița soarelui și în bătaia vântului, de a cânta la fluier în preajma oilor și a câinilor. De fapt, eroul aparține cadrului de un farmec aparte și se identifică cu acesta, în sensul că îi receptează frumusețea, o trăiește și se lasă modelat de calitățile sale.

Folosirea, în realizarea portretului ciobanului, a stilului direct, a enumerației și a superlativelor, îi conferă textului o valoare simbolică, de strigător protest împotriva posibilei morți premature, nedrepte. Aceste elemente pregătesc și justifică apariția metaforei lacrimii, ca simbol al acuzației vehemente împotriva urii, a invidiei și a violenței, sentimente și atitudini care corup și îndepărtează individul de perfecțiunea și integritatea inițiale.

Nu întâmplător, ciobanul comunică stări, sentimente și i se comunică parcă „trăiri" ale necuvântătoarelor. Astfel, este sugerată, existența unei perfecte osmoze între om și natură, idee redată compozițional de folosirea dialogului, a exprimării la persoana I, a formelor diminutivale, care transmit intimitatea, căldura, duioșia și care elimină ideea eventualității vreunui pericol.

Sub aspect psihologic, motivul oiței năzdrăvane, ca și folosirea dativului etic întrețin și pregătesc motivul lacrimii, cu care se încheie testamentul liric al ciobanului. Versurile degajă muzicalitate și farmec, în acord cu substanța dramatică a motivului:

„Mioriță laie,
Laie, bucălaie
De trei zile-ncoace
Gura nu-ți mai tace!
Ori iarba nu-ți place,
Ori ești bolnăvioară,
Drăguță mioară?
Drăguțule bace
Dă-ți oile-ncoace

La negru zăvoi
Că-i iarbă de noi
Și umbră de voi.
Stăpâne, stăpâne,
Îți cheamă și-un câne
Cel mai bărbătesc
Și cel mai frățesc...”

Comunicarea interactivă a părților dezvăluie o înțelepciune superioară care stă la baza întregii creații. Animalele, conduse de instinct, comunică prin „semne, culori, semnale luminoase și mirosuri complexe ... chiar și plantele pot comunica unele cu altele, cât și cu anumite animale, un fapt ce pare incredibil. Fără comunicare orice făptură ar fi doar o insulă izolată, acest lucru fiind esențial pentru ecosistemul complex al pământului”[65].

Animalele menționate în baladă sunt: oile, („oile”, „miorița” năzdrăvană), caii, câinii, păsările „lăutari”, („păsărele mii”), corbul („pana corbului”), iar dintre plante: fagul, socul, brazii, paltinii („fluieraș de fag”, „fluieraș de soc”, „C-am avut nuntași / Brazi și păltinași”), de asemenea e amintit câmpul cu plante și flori: grâul („spicul grâului”), murele („mura câmpului”, adică „gura de rai”, acea metaforă sintetică cu care debutează balada.

Reținem două aspecte importante cu rol de fundal, pe care se proiectează semnificațiile adânci ale baladei, și, din care se naște mai târziu și metafora lacrimii: cadrul natural protector și înlocuirea elementului uman cu reprezentanți din rândul animalelor și plantelor.

După un epitet antepus, cu valoare premonitorie: „negru zăvoi”, urmează dialogul mioarei năzdrăvane, prin care aceasta își avertizează stăpânul să-și cheme un câine, dar nu pe oricare, ci pe:

„Cel mai bărbătesc
Și cel mai frățesc”.

În mod firesc, tovărășia celor doi ciobani, în sihăstria munților, ar fi trebuit să le fi întărit acestora sentimentele de apropiere fraternă și de înțelegere. Însă intriga baladei demonstrează că lucrurile stau complet diferit: adevărații prieteni ai omului se dovedesc a fi necuvântătoarele. Paradoxul acesta este exprimat în

---

65 *Treziți-vă*, 22 septembrie 2003, p. 3, 4: „Cercetătorii au observat că fasolea de Lima, când e atacată de păianjeni roșii scoate «un strigăt de durere», degajând o substanță chimică. Plantele nu spun doar: «Sunt atacată!», ci și cine le face rău. Este un sistem atât de complex și uluitor! S-a observat că salcia, plopul, arinul negru și mesteacănul «ascultă» copacii din specia lor și că răsadurile de orz «ascultă» alte răsaduri de orz.”

mod repetat în finalul baladei, pentru a transmite un mesaj clar de avertizare asupra riscului instalării unor sentimente ostile, nepermise între indivizi, având drept consecințe distrugerea calmului inițial și chiar periclitarea gravă a siguranței ființei umane, chiar apariția pericolului pierderii vieții. Înlocuirea elementului uman prin reprezentanți personificați din rândul animalelor, al păsărilor sau al plantelor este simbolică:

„Am avut nuntași
Brazi și păltinași
Preoți, munții mari,
Paseri, lăutari,
Păsărele mii
Și stele făclii."

În locul ființelor umane imperfecte, nuntași, care „petrecând" ar putea deveni bieți cheflii, sunt invocați „brazii și păltinașii", copaci înalți, semeți care înfruntă dârz timpul, simbol al verticalității și al demnității umane, exprimate la modul superlativ.

În locul preoților înstrăinați de Dumnezeu, în veșminte largi care acoperă un pântece umflat: „Pântecos și gras ca popii", cum s-ar exprima Eminescu, spre a satiriza absența gravă a pietății, sunt prezentați munții maiestuoși și neclintiți, simbol al sacrului autentic.

În locul lăutarilor, ființe imperfecte, cărora li s-ar putea întâmpla să scoată sunete false și care, inevitabil, în cele din urmă, ostenesc, sunt invocate păsările, neobositele cântărețe ale pământului, cu glasuri curate și armonioase, simbol al victoriei de neînvins a cântecului asupra tăcerii, uitării și morții.

Și, în sfârșit, în locul lumânărilor, care arzând își consumă treptat seul și se sting, sunt invocate stelele, reprezentând superlative ale ideii de lumină, apariții feerice veșnice pe cerul nopții.

S-a vorbit frecvent despre atitudinea senină a ciobanului în fața posibilei sale morți și, în același timp, despre condiția tragică a acestuia. Cum se pot armoniza cele două afirmații? Din portretul fizic și moral al ciobanului rezultă trăsături ca: tinerețea, vitalitatea, forța, priceperea, bunătatea, capacitatea de a comunica cu universul, și, mai cu seama, bucuria și setea vieții. Înzestrat energetic într-o asemenea măsură, ar fi logic ca ciobanul să adopte atitudinea de acceptare senină a morții? Ar putea fi stinsă vreodată dorința vieții în ființa umană?

În mod firesc, ciobanul nu se resemnează, el conștientizează doar riscul pierderii vieții, de aceea și ia măsuri pentru a se proteja, manifestând astfel

respect față de viață, de care se simte legat chiar și instinctiv. El se adresează animalelor iubite și întreprinde acțiuni concrete pentru a preveni un posibil omor. În plus, existența sa nu poate fi curmată fără consecințe. Din acest motiv, întregul univers se umple de trăirea anticipată a presupusei sale dispariții în moarte, organizându-se într-o imensă orchestră universală.

Pe de altă parte, elementele universului fizic reacționează ca și cum ciobanul ar continua să-și trăiască viața, refuzând sau anulând parcă ideea morții acestuia: oile pasc ca întotdeauna în apropiere, câinii îi răspund cu glasuri cunoscute, prietenoase, fluierele doinesc aceleași cântece dragi, învățate cândva.

Simbolic, fluierele ar putea simboliza, într-o strânsă legătură cu motivul lacrimii, atașamentul profund al ciobanului față de natură. Astfel, fluierul „de fag" poate face referire la natură, în general, de care ciobanul se simte profund legat prin sentimente de iubire, de „drag":

„Fluieraș de fag
Mult zice cu drag."

Fluierul „de os" ar putea trimite la ideea descendenței, sugerând faptul că tânărul se trage din părinți care l-au înconjurat cu duioșie. Îndeosebi sentimentele mamei sunt: delicatețea și duioșia care ating o intensitate deosebită:

„Fluieraș de os
Mult zice duios."

În plus, tânărul nu a cunoscut încă iubirea față de o persoană feminină. Poetul anonim alege simbolic socul, o plantă ale cărei flori mirositoare sunt atât de înmiresmate, încât parfumul lor răzbate la distanțe mari. Florile, element reprezentativ al universului feminin se asociază bine cu „focul" pasiunii:

„Fluieraș din soc
Mult zice cu foc."

Niciun fel de resemnare nu rezultă din aceste versuri, ci un tragic transfer al energiei sale vitale asupra altor elemente ale naturii, care percep posibila sa dispariție la modul paroxistic. Astfel, se ajunge la metafora „lacrimii de sânge", inconfundabilă și unică în literatura populară:

„Ș-oile s-or strânge
Pe mine m-or plânge
Cu lacrimi de sânge."

Individualitatea ființei umane nu poate fi înlocuită cu nimic altceva, de aceea presupusa dispariție a ciobanului are un impact grav asupra întregului univers,

semnificând distrugerea unei părți intime a acestuia. În paradisul calm, fericit s-a instalat accidentul brutal al morții. Crima nu poate fi nici mușamalizată, nici minimalizată, nici uitată. Intensitatea durerii ia forme paroxistice: „de sânge".

Ar fi interesant de urmărit, dacă, din punct de vedere științific, este posibilă emanația de sânge? „Deși este un fenomen foarte rar", declara o revistă medicală, „în anumite stări emoționale de mare intensitate ... chiar și transpirația poate fi sub formă de sânge"[66]. Cu toate că nu se vorbește despre lacrimi, reținem, totuși, că, ceea ce poate declanșa o emanație deosebită sub forma de sânge, ar putea fi o stare emoțională paroxistică. Metafora lacrimii apare, în evoluția lirică a baladei, ca un asemenea moment culminant, semnificând trăirea la maximum a durerii de către substitutele umane loiale, dar și de celelalte elemente ale naturii consubstanțiale.

Este un mesaj avertizator al impactului grav al degradării umane asupra universului, care, la rândul său, amplifică durerea la proporții cosmice, o strigă cu brazii, cu munții, cu stelele și luna, perpetuu.

Sub aspect fonic, impresionează sonoritatea deosebită creată prin repetarea vocalei „e" în cele trei cuvinte din rimele finale ale „testamentului" liric al ciobanului: „s-or strânge", „or plânge", „cu lacrimi de sânge", vocală a cărei emisie sonoră produce, în acest context, un sunet parcă mai ascuțit, mai strident, un ecou viu al durerii.

Sângele constituie un simbol al vieții cu caracter sacru, de aceea, asocierea lacrimilor cu sângele semnifică destrămarea vieții, pierderea unui element vital pentru existența individului.

Angajarea universului într-o relație solidară cu omul, de o asemenea intensitate, presupune o bulversare a ordinii firești a lucrurilor, comparabilă cu un adevărat cataclism cosmic. Strângerea oilor, care refuză parcă să mai colinde liniștite văile în căutarea hranei, transmite și ideea impregnării universului cu sentimente negative de neliniște, durere și de teroare a morții. De asemenea, apare ca firească necesitatea soluționării acestui dezechilibru de amploare cosmică.

Încărcându-se cu un mesaj clar, ferm, de condamnare a gravității urii și a violenței, metafora lacrimii contribuie la clarificarea unor întrebări profunde legate de sensul vieții și de necesitatea descoperirii unor repere spirituale ferme, care să dea un sens existenței omului[67].

---

66 *Cel mai mare om care a trăit vreodată*, Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 1995, p. 117, lucrarea citează o revistă medicală: „The Journal of the American Medical Association".

67 Biblia, *Psalmii* 72:7, p. 599: „În zilele lui, cel drept va înflori și va fi belșug de pace, până ce luna nu va mai fi".

Forța și unicitatea metaforei în discuție sunt evidente și în modul în care cititorii receptează aceste versuri:

„Ș-oile s-or strânge
Pe mine m-or plânge
Cu lacrimi de sânge."

Cât de puternic este impactul asupra unor vorbitori străini, puțini familiarizați cu limba, cultura și civilizația românească, rezultă din felul în care a reacționat unul dintre aceștia în momentul recitării textului: „Prea mult!", „Devine insuportabil!", a exclamat. La această culme a tragismului s-a ajuns prin cumularea tensiunii degajate de factorii prezentați deja.

Metafora lacrimii este valorificată și în cadrul motivului moarte-nuntă. De data aceasta, steaua, care cade, ar putea fi asociată lacrimii desprinse din pleoapele nesfârșite ale cerului. Însă să încercăm să înțelegem ce se întâmplă, din punct de vedere științific, în realitate atunci când o stea cade?

„Astronomii au observat comportamentul ciudat al celei mai îndepărtate stele care a fost văzută vreodată, în timp ce exploda în propria sa galaxie. Asemenea supernovelor din galaxiile aflate în apropiere, această stea a devenit foarte luminoasă, apoi s-a stins încet, totuși, de-a lungul unei perioade lungi de timp". Care este concluzia? Aceasta este „cea mai bună dovadă că universul este in expansiune."[68] Așadar, căderea unei stele, în mod științific, reprezintă ieșirea acesteia din câmpul vederii, și, pentru că, viteza cea mai mare o au stelele aflate la cea mai mare distanță de pământ, faptul respectiv dă iluzia optică a «căderii»"[69].

Potrivit concepției populare, căderea unei stele ar simboliza moartea unei ființe. Însă este o discordanță evidentă între ceea ce se întâmplă în realitate, după cum s-a arătat, și aceasta concepție bazată pe tradiții orale și superstiții. Totuși, sub aspect metaforic, „desprinderea" luminoasă a stelei, sub formă de lacrimă, are o valoare hiperbolică deoarece ridică existența umană, aparent măruntă, efemeră, la rangul veșniciei, la forța și la strălucirea aștrilor. Aceasta interpretare: om–stea, prin raportare la câteva însușiri comune: sursă de lumină (înțelegere), forță, strălucire (acțiuni deosebite de iluminare), unicitate, element subordonat armonios întregului, pare mai aproape de înțelegerea mesajului profund tragic al baladei.

---

68 *Există Un Creator care se interesează de voi?*, Watch Tower Bible Tract Society of Pennsylvania, 1998, p. 11–14.

69 *Ibidem*.

Complexul metaforic om–stea se va regăsi și în creația eminesciană cu aceeași semnificație: femeia iubită este „stea”, ceea ce sugerează câteva dintre trăsăturile menționate deja.

Metafora lacrimii apare și în cadrul motivului „măicuței bătrâne”. Acesta are o pronunțată funcție poetică și estetică, având rolul de a accentua dramatismul, și, în același timp, de a sensibiliza și mai mult cititorul.

Sub raport artistic, motivul e construit pe baza celor două portrete: al „măicuței bătrâne” și al tânărului cioban. Mama, prezentată în aceste versuri, se află într-o situație de un tragism aparte: pe de o parte, deoarece nu sunt menționate alte persoane apropiate, ne-o imaginăm ca fiind singură, ceea ce sugerează intensitatea durerii pe care o trăiește, iar, pe de altă parte, tânărul cioban pare a fi unicul ei fiu. Cele două figuri: mamă și fiu se amplifică, depășesc cadrul, dobândind o semnificație general umană, ca prototipuri ale iubirii indestructibile, protectoare, pure, în care se poate regăsi oricare mamă sau oricare fiu, din orice timp, din orice parte a lumii, sugestii care întrețin emoții profunde, grave. Toate speranțele, dorințele și idealurile mamei sunt legate, desigur, de viitorul fiului său. Pierzându-l, ea nu mai poate găsi nicăieri mângâiere. De aceea, nu va înceta să-l caute, să-l aștepte, să recompună în minte chipul iubit și chiar să-l perceapă aievea. Prin faptul că reflectă suferința și deznădejdea cauzate de pierderea unei ființe dragi, versurile în care e valorificat și motivul lacrimii, constituie un autentic bocet popular:

„Cine-au cunoscut
Cine mi-au văzut
Mândru ciobănel
Tras printr-un inel?”

Au fost remarcate deja anumite elemente stilistice care contribuie la realizarea portretului ciobanului: repetiția, dativul etic, epitetul antepus „mândru”, folosirea diminutivelor, a formelor populare și a comparațiilor celor mai sugestive prin simplitate și forță, pentru a reda implicarea intensă afectivă și emoțională.

Mijloacele stilistice menționate au un rol important în producerea și receptarea metaforei lacrimii. Astfel, folosirea în repetiție a celor patru verbe la gerunziu: „lăcrimând”, „alergând”, „întrebând” și „zicând”, precum și a pronumelui interogativ „cine”, în anaforă, vizează, de fapt, participarea întregului univers, ca martor ocular al dispariției și apoi al căutării îndârjite, perpetue a fiului pierdut. Pământul devine un spațiu în care nimic nu se poate pierde,

nimic nu poate fi tăinuit deoarece ne aflăm în centrul atenției universale, ca spectacol viu, cosmic[70].

Metafora lacrimii, exprimată prin forma de gerunziu a verbului: „plângând" și inclusă în prezentarea portretului ciobanului, simbolizează tragismul inexprimabil al confruntării cu moartea, experiența umană cea mai dureroasă cu putință, imposibil de cuantificat, greu de redat chiar și în exprimarea biblică: „Oh! de ar fi cu putință să mi se cântărească durerea / Și să mi se pună toate nenorocirile în cumpănă, / Ar fi mai grele decât nisipul mărilor..." exclamă Iov[71].

Până unde poate ajunge iubirea? Până acolo, încât să învingă moartea: „Iubirea e mai tare decât moartea... / Apele cele mari nu pot să stingă dragostea / Și râurile n-ar putea s-o înece"[72]. Bocetul mamei se transformă, paradoxal, dintr-o litanie, într-un cântec de biruință, deoarece nimic nu-i poate opri căutarea și speranța regăsirii.

Forța de sugestie a metaforei lacrimii este întreținută de geniul poetic anonim, care selectează imaginile cele mai încărcate de forță poetică. La delicatețea, măsura, discreția personajelor, revelate și prin intermediul metaforei lacrimii, se adaugă o măreție interioară impresionantă, ceea ce-i conferă baladei profunzime și frumusețe.

---

70 Biblia, *1 Corinteni* 4:9, p. 1128: „am devenit un spectacol teatral pentru lume și pentru îngeri și pentru oameni."

71 Biblia, *Iov,* 6:2,3, p. 527.

72 *Ibidem, Cântarea cântărilor,* 8:6,7, p. 691.

Meșterul Manole – fântâna de lacrimi

Lacrima, metaforă

- a zădărniciei și a neîmplinirii vieții,
- a acțiunii sisifice a omenirii de a-și depăși condiția degradată prin intermediul propriilor eforturi,
- a încercării de a împiedica o acțiune gravă: sacrificarea unei ființe umane,
- a revărsării preaplinul sufletesc în rugăciune,
- a animării universului și a descătușării de energii cosmice,
- a luptei ființei umane cu supliciul cauzat de abominabilul gest al uciderii lente,
- a secătuirii și a stingerii vieții unei ființe nenăscute,
- a laptelui transformat simbolic în lacrimi,
- a experimentării prin durere a celor mai neobișnuite trăiri,
- a epuizării grave și a dorinței stingerii,
- a reverberării efectelor morții asupra celorlalți,
- *fântâna de lacrimi* – metaforă a păstrării tuturor acțiunilor în memoria Creatorului,
- a creației, a istoriei, a amintirii care învinge timpul,
- a responsabilității fiecărui gest din prezent pentru a nu deveni o proprie fântână de lacrimi.

În cazul baladei: *Monastirea Argeșului*, *Meșterul Manole* sau *Zidirea Mănăstirii Argeșului*, în varianta culeasă de Vasile Alecsandri, metafora lacrimii este valorificată în cadrul a patru motive distincte: motivul femeii destinate zidirii, al zidirii treptate, al lui Icar și cel al fântânii, din final.

Motivul dramatic al jertfei, pe care artistul creator trebuie să o facă pentru a realiza o operă durabilă, are o intensă circulație mai ales la popoarele balcanice.

Zidurile ridicate ziua se surpă noaptea. Această idee reprezintă intriga care stă la baza conflictului principal al baladei: conflictul psihologic pe care îl trăiește Manole, care, pentru a zidi, e constrâns să jertfească și să se jertfească.

Spre deosebire de sacrificiul divin ce conduce la salvarea omenirii din păcat și din moarte, asemenea bobului de grâu, care, pus în pământ, moare pentru a da naștere unei vieți noi, sacrificiul lui Manole este cauzat de aspirația specifică omului decăzut de a-și face un nume și de a dăinui în timp printr-o anumită acțiune, în cazul de față, printr-o construcție:

„Merg cu toți pe cale
Să aleagă-n vale
Loc de monastire
Și de pomenire”

Inițial, ambiția unei construcții deosebite, în stare să înfrunte timpul, aparține conducătorului medieval, mai târziu însă aceasta este preluată și de tovarășii lui Manole care, plini de încredere de sine și infatuare, susțin că „oricând” ar putea zidi:

„Altă monastire
Pentru pomenire
Mult mai luminoasă
Și mult mai frumoasă.”

Să analizăm, mai întâi, nucleul epic din prima parte a baladei, cuprinzând trei aspecte. Cel dintâi este reprezentat de cadru natural, localizat undeva „Pe Argeș în gios”, formulă prin care, la fel ca și în balada *Miorița*, se evită determinarea concretă a spațiului, sugerându-se, prin apelul la alte imagini existente deja în mintea cititorului, un spațiu real de o frumusețe aparte, desigur o vale bine udată, cu vegetație abundentă, roditoare, unde sunt prezente și alte forme de viață: de la insecte la specii de plante și animale de o mare diversitate. Într-un asemenea spațiu, auzul se desfătează cu susurul dulce al apelor, pașii aleargă cuprinși de avântul copilăresc al celui dornic să cerceteze locuri neumblate, să descopere plin de uimire ascunzișuri minunate, născute din șerpuirea lină a râului, bătaia vântului aduce din depărtare miresme ce scotocesc și stârnesc amintiri vechi, de care întreaga ființa freamătă, deschizându-se spre viață și lumină:

„Pe Argeș in gios
Pe un mal frumos,”

Cel de-al doilea element îl constituie prezentarea eroilor: cei zece meșteri zidari, în fruntea cărora se află Manole, personaj reprezentativ sub aspectul aspirației de a crea și al capacității de a fi inventiv, trasături cu care a fost înzestrat, inițial, omul.

Cel de-al treilea element este motivul zidului părăsit, având o valoare premonitorie, prin sugestia tragicului sacrificiu uman, cu care se va încheia balada.

Cei zece meșteri, însoțiți de trufașul voievod, sugestiv numit în baladă: „Negru-Vodă", din inițiativa căruia se va ridica grandioasa construcție, coboară spre un loc situat la o altitudine mică: „în vale". Ca și în balada „Miorița", coborârea este simbolică, transmițând ideea urzirii și, progresiv a transformării în fapte a unor planuri rele. Mobilul acțiunii, de data aceasta, nu mai este invidia sau lăcomia, ci ambiția egoistă a voievodului de a-și face un nume, prin care să înfrunte trecerea timpului.

Dacă muntele simbolizează ascensiunea, sfințenia, dreptatea, adevărul; valea, dimpotrivă, sugerează degradarea, imperfecțiunea, nedreptatea, falsitatea. Zidul părăsit „din vale" este un loc blestemat, un spațiu al acțiunilor nefinalizate:

„Un zid părăsit
Și neisprăvit,"

Frumusețea cadrului natural e sugerată stilistic de folosirea substantivului „grindiș", termen care semnifică ideea de înălțime, de unde poate fi admirată panoramic frumusețea locurilor, precum și de epitetul antepus „verde", care face referire la forța germinativă eternă a naturii:

„La loc de grindiș
La verde-aluniș."

Prin raportare antinomică la cadrul pitoresc, construcția proiectată lângă „Un zid părăsit / Și neisprăvit" ar putea viza ansamblul acțiunilor umane și specificul acestora: adică zădărnicia, neîmplinirea, întreținute de degradarea morală, spirituală, dar și de durata limitată a vieții.

Asocierea în rimă a două substantive: („latră) „a pustiu" și („urlă") „a morțiu" are un dublu efect: semantic și fonic, în același timp, sporind impresia de straniu și de pustiu a locului:

„Câinii cum îl văd
La el se răped
Și lătra-a pustiu
Și urlă-a morțiu."

Noua mănăstire va avea, așadar, ca temelie valea, simbol al imperfecțiunii transmise și al eșuării tuturor eforturilor. Orice s-ar clădi, orice efort omenesc s-ar adaugă neputinței altor generații, nu va rezulta decât neputință și zădărnicie. În acest caz, surparea zidurilor trimite simbolic la acțiunea sisifică a omenirii de a-și depăși condiția degradată prin intermediul propriilor sale eforturi. De aceea, starea de spirit dominantă transmisă de aceste versuri este teama și teroarea morții, sentimente care amenință continuu ființele umane:

„Meșterii cei mari
Calfe și zidari
Tremura lucrând,
Lucra tremurând,
Zi lungă de vară,
Ziua până-n seară."

Reluarea inversată a versului, construit sintetic din două verbe, unul la prezentul istoric, celălalt la gerunziu: „Tremura lucrând / Lucra tremurând" închide într-un cerc simbolic vicios toate încercările, le reduce la nimic, sugestie întreținută și de adăugarea unor determinanți temporali, pentru a indica durata prelungită a eforturilor, din perspectiva ființelor pământești:

„Zi lungă de vară
Ziua până-n seară."

Cumularea tensiunii poetice și emoționale pregătește metafora lacrimii, valorificată într-un moment de mare intensitate dramatică. Impresionează îndeosebi versurile care redau zbuciumul sufletesc neobișnuit al eroului, efortul intens al acestuia de a se opune unei acțiuni iraționale și, mai ales, inumane: sacrificarea unei ființe umane, chiar a celei mai apropiate, față de care are responsabilitatea de a o proteja și chiar de a-și da viața pentru ea.

Nu întâmplător, acțiunea începe în zori, când toată natura se trezește la o nouă zi de viață. Natura, atât de bogat reprezentată în acest anotimp, prin manifestări auditive, vizuale, olfactive, de mișcare îndeamnă la trăirea plenară a vieții. În acest cadru încântător, oamenii pun la cale o ucidere, în discrepanță izbitoare cu armonia spațiului natural, care transmite, fără cuvinte, un mesaj de pace și de armonie, ignorat însă cu desăvârșire.

Urcat „pe un gard de nuiele", apoi, simbolic, „mai sus, pe schele", Manole o zărește de departe pe Ana; la început ca un contur neclar, apoi din ce în ce mai deslușit. Printr-un termen cu valoare de superlativ, tânăra soție este numită: „floarea câmpului", sugestie a feminității și a gingășiei cuceritoare, dar efemere.

Intensitatea dramatică a versurilor crește, fiind întreținută de folosirea formelor interogative și exclamative retorice:

„Când, vai! Ce zărea?
Cine că venea?”,

precum și de folosirea verbelor la prezent și a enumerației în prezentarea progresivă a identității personajului feminin:

„Ea se-apropia
Și îi aducea
Prânz de mâncătură,
Vin de băutură.”

Valorificarea conjuncției „și”, cu valoare iterativă, contribuie la derularea mai rapidă a secvențelor. Este momentul în care eroul invocă grav, prin gesturi extreme, intervenția divină. Imaginile vizuale, se știe, sunt, informațiile care ajung cel mai repede la creier și care se păstrează în memorie mult timp, rămânând uneori chiar pentru totdeauna. Acum, cuplul Manole – Ana se distinge și mai mult față de celelalte personaje. Ana este cea care, din iubire arzătoare, se înfățișează cea dintâi, în zori de zi, la locul construcției. Manole se remarcă și el prin descătușarea de energii interioare extreme. Toate eforturile lui sunt îndreptate în direcția împiedicării jertfirii unei ființe umane, cu atât mai mult cu cât, cea implicată, este însăși soția lui mult iubită.

Bărbăția lui Manole rezultă din curajul lui de a se opune zidirii, și, în mod paradoxal, din atitudinea lui plină de umilință în recunoașterea nimicniciei omului în fața morții. Impresionantă în mod deosebit este încrederea eroului în intervenția Creatorului, în fața căruia își revarsă preaplinul sufletesc într-o rugăciune care nu rămâne fără răspuns, astfel că universul se animă, cerul se întunecă, asemenea unui chip și se umple de lacrimile amenințătoare ale ploii, care se dezlănțuie cu putere:

„Domnul se-ndura,
Ruga-i asculta,
Norii aduna,
Ceriu-ntuneca,
Și curgea deodată
Ploaie spumegată
Ce face pâraie
Și umflă șiroaie.”

În aceste versuri, găsim un frumos paralelism metaforic, pe care îl vom întâlni, mai târziu, în poezia lui Blaga, acela între lacrimile ființei umane și „lacrimile" ploii.

Cea de-a doua invocare a lui Dumnezeu e urmată, drept răspuns, de o dezlănțuire incredibilă a naturii, un hiperbolic cataclism cosmic, care își are corespondentul în zbuciumului sufletesc neobișnuit al eroului:

„Și sufla un vânt
Un vânt pe pământ
Paltini că-ndoia
Brazi că despoia
Munții răsturna."

Aceasta revărsare de energii, pe ambele planuri, este sugerată și de folosirea subordonatelor consecutive, precum și de căderea accentului pe ultima silabă, al căror efect reverberativ, de ecou ascuțit, strident al vocalelor „i" și „a", aflate în rimă, creează o intensă trăire emoțională. Pentru a contrabalansa descătușarea frenetică a stihiilor, Ana trebuie să-i opună propriile energii sufletești, forța incredibilă a iubirii, în stare să înfrunte orice piedică pentru a-și atinge scopul. Perseverența eroinei demonstrează încă o dată adevărul cugetării biblice că: „Iubirea e tare ca moartea."[73]:

„Iară pe Ana
Nici c-o înturna!
Ea mereu venea!"

Folosirea conjuncției adversative „iar", a adverbului „nici", în opoziție cu adverbul „mereu", precum și a formei de imperfect a verbelor sugerează, în plan stilistic, perpetuarea unei acțiuni, în pofida oricărei intervenții exterioare și a oricărui obstacol. Rolul acestor elemente este de a cumula energia emoțională spre un punct de intensitate maximă, de unde se va descătușa și prin intermediul lacrimilor. Latura de umanitate conferă măreție și credibilitate celor doi eroi ai baladei.

Motivul zidirii treptate, din partea a IV-a, evidențiază desăvârșirea profilurilor morale ale protagoniștilor: iubirea încrezătoare a Anei și sfâșierea interioară a lui Manole, căreia eroul îi opune implicarea sa profundă într-un angajament de loialitate și ocrotire, peste care acesta nu va putea trece. Fidelitatea sa față de jurământul făcut voievodului, cât și tovarășilor săi dezvăluie alte fațete ale

---

[73] Biblia, *Cântarea Cântărilor*, 8:6,7, p. 691: „...dragostea este tare ca moartea... Apele cele mari nu pot să stingă dragostea și râurile n-ar putea s-o înece..."

personalității sale: dreptatea și spiritul de sacrificiu, chiar dacă respectarea jurământului făcut înseamnă un dureros sacrificiu.

Desigur că ideea zidirii unei ființe vii nu poate fi acceptată în plan real și aceasta, deoarece fiind creați, oamenilor li s-a interzis în mod expres și categoric faptul de a ucide. De exemplu, practica jertfirii copiilor, încetățenită la popoarele păgâne, a fost aspru denunțată în Cuvântul lui Dumnezeu, ca fiind o încălcare flagrantă a voinței Sale[74].

Pentru a putea fi acceptată etic, jertfa trebuie să fie una simbolică, interioară. Evident că actul creării, în sine, presupune sacrificarea a ceea ce este mai de preț, de exemplu iubirea, propriile concepții, încrederea exagerată în sine – spre a face loc unei gândiri superioare, lipsite de egoism, gata să renunțe la interesele personale pentru bunăstarea altora. Deoarece ființa umană nu poate da ea însăși viață, ci poate doar purta o viață, al cărei miracol rămâne totuși străin înțelegerii umane, în mod logic, nici nu poate lua viața cuiva.

În cazul lui Manole, sacrificarea Anei vizează și salvarea de la moarte a celorlalți meșteri. Condamnarea acestora constituia o consecință a nefinalizării construcției, la care aceștia se angajaseră. Este în joc și sentimentul arzător al lui Manole de a-și vedea împlinit proiectul inițial al lucrării, ceea ce îi creează o neliniște și un apetit al creării, care îl împiedică să ia o decizie fermă și să acționeze în vreun fel:

„Iar Manole sta
Nici că mai lucra”.

Arzătoarelor neliniști ale eroului i se va opune dorința de certitudini, pe care acesta le va căuta în planul revelațiilor de provenienţă onirică, prin interogarea unor forțe necunoscute lui. Însă să vedem cu ce rezultat? Visul pe care îl are Manole se dovedește a nu fi „o șoaptă de sus”, cum părea inițial, ci o voce complet străină voinței Creatorului, de vreme ce Dumnezeu este iubire și prin aceasta se opune complet cruzimii de orice fel și uciderii[75].

Chiar și viața unui copil nenăscut este prețioasă pentru Creator. A-l ucide în mod intenționat este un lucru greșit în ochii Săi[76], care, nu-l scutește pe cel

---

74 Biblia, *Exod* 20:13. p. 78: „Să nu ucizi.”, *Ieremia* 7:31. p. 755: „Au zidit și locuri înalte la Tofet, în Valea Ben-Hinom, ca să ardă în foc pe fiii și pe fiicele lor: lucru pe care Eu nu-l poruncisem, și nici nu-Mi trecuse prin minte.”

75 I*bidem*, *Habacuc* 1:13.p. 914: „Ochii Tăi sunt așa de curați, că nu pot să vadă răul și nu poți să privești răutatea...”

76 *Ibidem*, *Exod* 21:22,23, p. 79: „Dacă niște bărbați se luptă și lovesc pe o femeie însărcinată și o fac doar să nască fără vreo nenorocire, să fie pedepsiți cu o amendă cerută de soțul femeii... Dar, dacă se întâmplă o nenorocire, vei da viață pentru viață.”

în cauză, de suportarea consecințelor. Fiind o viitoare ființă, care nu a văzut încă lumina, suferința curmării vieții acesteia, devine și mai apăsătoare, având semnificații încă insuficient evidențiate.

Nimic nu scuză gestul uciderii: nici încrederea în vise ori în superstiții, nici necesitatea conformării anumitor datini și obiceiuri omenești, nici obligația de a respecta un jurământ făcut oamenilor. Receptarea clasică a baladei nu a oferit, din câte știm, o asemenea interpretare, totuși, aceasta corespunde modului în care privește lucrurile Creatorul universului și care ne este dezvăluit prin cea mai răspândită carte de pe pământ, Biblia. „Șoapta de sus" este, așadar, de altă provenienței[77], dovedindu-se o inducere în eroare, o abatere gravă de la dreptate și de la adevăr, fapt demonstrat și de efectele punerii în aplicare a mesajului respectiv în cazul Anei, al eroului precum și al celorlalți meșteri.

Deosebit de sugestive sunt versurile care surprind toată gama de sentimente pe care le încearcă Ana: de la implicarea sinceră, intimă, ca parte a aceluiași corp[78] cu al soțului ei, la „jocul" acestuia, atitudine însoțită de râsul încrezător, „vesel", copilăresc, plin de iubire tandră, la neliniștea și teama progresive, apoi, la zbuciumul inuman al durerii, la plânsul strident, sfâșietor de dinaintea morții

Derularea progresivă a imaginilor, dezvăluind trecerea eroului de la gesturile pline de gingășie și de iubire față de Ana, la acțiunea violentă, din final, orientată împotriva vieții celor mai apropiate ființe, pe care acesta le închide între ziduri, ne dau impresia unei înfricoșătoare farse. Verbele la imperfect cu care se încheie fiecare vers, precum și limbajul firesc, de conversație sporesc impresia de veridicitate și de dramatism, transformându-ne, în mod subtil, în stupefiați martori oculari:

„Iar Manea turba,
Mândra-și săruta,
În brațe-o lua,
Pe schele-o urca,
Pe zid o punea
Și glumind zicea:
«Stai, mândruța mea,
Nu te spăria,

77 Biblia, *Deuteronom*, 18:10–12, p. 208: „Să nu se găsească printre voi nimeni care să-și treacă fiul sau pe fiica lui prin foc, nimeni care folosește ghicirea, nici un prezicător al viitorului, sau care face farmece, sau un cititor în stele sau un descântător, nimeni care să întrebe pe cei care cheamă duhurile, un spiritist, nimeni care să întrebe pe morți, Căci oricine face aceste lucruri este o urâciune înaintea DOMNULUI..."

78 *Ibidem*, *Geneza* 2:24. p. 3: „..cei doi vor deveni un singur trup."

Că vrem să glumim
Și să te zidim!»
Ana se-ncredea
Și vesel râdea,
Iar Manea ofta
Și se apuca
Zidul de zidit
Visul de-mplinit".

Acțiunii brutale a eroului i se opune supunerea Anei, provenind din sentimentele puternice de afecțiune și din încrederea de neclintit a acesteia în iubirea soțului ei, ceea ce întărește ideea superiorității iubirii asupra morții. Dramatismul atinge punctul culminant în versurile care surprind plânsul sfâșietor, rezultat al confruntării tinerei femei cu moartea și cu absurditatea acesteia. Motivul lacrimii devine simbolul luptei ființei umane cu supliciul cauzat de întreruperea miracolului vieții prin abominabilul gest al uciderii lente, terifiante, în cel mai înalt grad, cu atât mai mult cu cât, eroina este victima acțiunilor agresive, brutale, venite chiar din partea celei mai apropiate ființe, în care aceasta și-a pus toată încrederea.

Sentimentele de compasiune, pe care le trezește cititorului suferința Anei, sunt amplificate de folosirea formelor diminutivale, de enumerarea detaliilor semnificative, acuzatoare ele înseși, dincolo de orice cuvinte, și, de formele de dativ ale pronumelor: „trupușoru-mi", „gleznișoare", „pulpișoare", „costișoare", „tâțișoare", „copilașu-mi", a repetiției și a interjecției. Folosirea acestora întreține sentimente deosebite față de personajul feminin, comparabile cu emoția suferită față de uciderea unei persoane apropiate care se petrece chiar sub ochii noștri, acțiune de o cruzime inimaginabilă.

Efecte poetice speciale creează și alternarea stărilor, experimentate fiecare în mod complet, mai cu seamă că, epuizarea unei stări și intensificarea opusului ei se face extrem de rapid, asemenea unei furtunoase treceri a degetelor pe claviatura unui instrument muzical. În cazul acesta, însuși sufletul omenesc este provocat să reacționeze cu întreaga lui gamă de trăiri: de la starea de râs la plâns, de la acceptarea acțiunilor drept glumă la conștientizarea acestora ca fiind faptă, de la încredere la pierderea încrederii, de la îmbrățișare și sărut la gestul ireversibil al uciderii prin zidire:

„Zidul rău mă stânge
Trupușoru-mi frânge

Tâțișoara-mi plânge
Copilașu-mi plânge".

Folosirea verbului „a plânge", pe lângă diminutivul „tâțișoara", conferă o valoare neobișnuită versurilor deoarece din izvor al vieții, laptele devine o sursă de otrăvitoare „lacrimi", simbol al zădărniciei și al morții. În loc de a fi hrana vitală și mângâietoare a copilașului, laptele devine un lichid prețios, revărsat inutil spre lumea din afară, care nu mai crește, nu mai satură, ci doar secătuiește ființa mamei, amintindu-i dureros acesteia de viața nenăscută, care se stinge odată cu propria sa viață.

Situat la polul opus destinației inițiale, laptele, transformat simbolic în lacrimi: „tâțișoara-mi plânge"constituie o imagine de o mare concretețe și forță, prin apelul la cele mai tainice și îndepărtate percepții de natură vizuală, gustativă, tactilă, olfactivă, afectivă, la un întreg univers, memorat în mod secret la nivel individual. Metafora lacrimii se dovedește, astfel, un procedeu stilistic de o forță și o expresivitate nemaiîntâlnite în poezia cultă, un mod mai profund de a sensibiliza cititorii, dincolo de orice clișeu al receptării clasice a textului, prin semnificații care nu pot fi nicidecum înăbușite.

Faptul că acțiunea uciderii Anei sfidează conștiința omenească rezultă cu claritate din cuvintele simple ale eroinei, care repetă numele lui Manole, tocmai pentru a-l conștientiza de suferința prin care trece și de urmările acțiunilor sale. Această reluare obsesivă are loc într-un mod deosebit de stăruitor și, desigur, de fiecare dată, cu o altă inflexiune a vocii, astfel că numele acestuia apare pronunțat în total de 12 ori. Semnificația simbolică a cifrei 12 indică ideea de accentuare, de intensificare maximă. Invocațiile acesteia vor acționa asemenea unui ecou, care, în final, îi vor străpunge pieptul și lui Manole, în calitate de „alter ego" al ei.

Motivul lacrimii, folosit în asociere cu aceste elemente stilistice, semnifică experimentarea prin durere a celor mai neobișnuite trăiri omenești. Această experiență implică ideea de universalitate, adică vizează un mod de a acționa specific omenesc de-a lungul istoriei umane, lipsit de înțelegere, în ce privește perspectiva Creatorului asupra universului și, în același timp, sugerează necesitatea raportării permanente la normele și principiile divine, transmise atât la nivelul conștiinței individuale, cât și prin raportare la universul armonios, calm, înviorător, corectându-ne astfel orice punct de vedere eronat, îngust.

Perseverența, demonstrată de eroină, este evidențiată prin imagini vizuale memorabile, un element dintre acestea fiind lacrimile, dar și de natură auditivă, prin apelul la invocațiile obsesive, ascendente, care au un puternic impact asupra cititorului.

Finalul baladei valorifică motivul lui Icar, împletit din nou cu motivul lacrimii, astfel încât ponderea și semnificația acestuia crește și mai mult în ansamblul operei. Aripile fragile, care l-au ridicat pe Icar peste labirint, dar care s-au topit, dogorite de soare, nu-l vor purta nici pe Manole peste moarte. Dragostea neîmplinită și viața netrăită a celor doi soți, precum și a copilului nenăscut, capătă valori simbolice. Manole nu a renunțat la iubire, nu și-a perpetuat existența în absența acesteia, ci s-a stins tânjind după ea, ridicând-o, astfel, la rangul de principiu suprem al vieții.

Prin moartea sa, eroul va încheia un ciclu de morți dramatice în lanț și, totuși, va întrerupe supliciul păcatului prin epuizarea propriului timp de viață. Fiecare eveniment a constituit o creștere progresivă până la un simbolic acoperiș, o culme, de unde nu mai există altă întoarcere, decât abrupta cale a zborului fatal înspre moarte. Astfel, el va face să înceteze ecoul răscolitor al glasului Anei, răsunând stăruitor, desigur, până în ultima clipă a vieții, în peștera întunecată a inimii lui:

„Manoli, Manoli,
Meștere Manoli!
Zidul rău mă strânge,
Tâțișoara-mi plânge,
Copilașu-mi frânge,
Viața mi se stinge”.

Lacrimile vieților închise în zid au asupra lui Manole un efect letal, fapt evidențiat și de folosirea verbelor la tipul imperfect pentru a sugera durata continuă și intensitatea constantă a durerii, precum și răsfrângerea devastatoare a acesteia asupra sa, determinând gestul hotărât din final. Acest ecou grav al lacrimilor asupra propriului eu conferă o valoare simbolică, în plus, motivului în discuție:

„Cum o auzea
Manea se pierdea
Ochii-i se-nvelea,
Lumea se-ntorcea,
Norii se-nvârtea,
Și de pe grindiș,
De pe coperiș
Mort bietul cădea”.

De remarcat sugestivitatea detaliilor, care indică transformările interioare și fizice prin care trece eroul: el continuă să audă glasul mult iubit, de aceea „se pierde”, încetează să mai țină sub control propriul echilibrul interior, deja

profund zguduit, apoi se rupe de cei din jur prin obliterarea vederii fizice, se desface de lumea care „se-ntoarce", își pierde înțelesul, atât sub aspectul reperelor imediate, cât și a celor din plan îndepărtat, cosmic. Moartea se instalează progresiv, dinspre interior spre înafară, dinspre lacrimile frângerii în neființă ale celor mai dragi ființe – spre propriile lacrimi ale pierderii oricărui sens al vieții.

Prefacerea trupului căzut într-o fântână poate fi interpretată ca simbol al suferinței ființei umane, exilate în afara veșniciei, un izvor nesecat, ale cărui ape sunt aparent line, aparent „puține", în fapt, tumultuoase și adânci. Faptul că sunt „sărate" semnifică ideea că în ele sunt concentrate anumite substanțe chimice: otrăvurile trăirii, ceea ce le transformă în ape neprielnice vieții, asemenea unei mări moarte.

Acest motiv final al „fântânii" de lacrimi sugerează, și ideea că acțiunile umane sunt păstrate în amintirea Creatorului, asemenea sării, care conservă, și, că uneori dăinuie o perioadă de timp prin intermediul creației sau al istoriei umane. Pentru generațiile care urmează, „fântâna" de lacrimi ar putea constitui unicul indiciu al unui timp din viața unor oameni, al faptelor și sentimentelor acestora. Lacrima este, în aceste versuri, simbolul amintirii care învinge timpul. Însă, motivul avertizează deopotrivă și despre responsabilitatea fiecărui gest din prezent, deoarece, la fel ca în povestea împăratului, sub atingerile căruia totul se prefăcea în aur, prezentul devine în mod perpetuu trecut, cristalizându-se pe nesimțite în lacrimile sărate dintr-o proprie fântână a durerii.

Cu aceste semnificații, motivul lacrimii contribuie în mod decisiv la valoarea poetică, spirituală și emoțională a baladei, întărind ideea de operă deschisă.

Capitolul III

Poezia pașoptistă

Dimitrie Bolintineanu – Lacrima arzătoare

Vasile Alecsandri – Lacrima tânjirii după tumultul vieții

Grigore Alexandrescu – Lacrima fierbinte

Dimitrie Bolintineanu – Lacrima arzătoare

Lacrima, metaforă

- a identificării metonimice a poetului cu o *lacrimă arzătoare*,
- a conștientizării efemerității vieții și a rememorării triste a trecutului,
- a stingerii premature,
- a absurdității morții și a protestului vehement împotriva cauzei ascunse a degradării,
- a suferinței rezultate din lipsa de înțelegere a sensului vieții,
- a dorinței curmării „unei soarte de lacrimi și dor”,
- a deznădejdii surde în fața perpetuării nedreptății și a răului,
- a intensității și autenticității pasiunii,
- a eșuării în iubire și a suferinței despărțirii,
- a gravei alienări a ființei umane,
- a alinării durerii, ca paliativ al suferinței,
- a unui mod specific de ființare a omului în univers, a trecerii sale solitare și nefericite prin viață,
- a durerii mamei de a întrevedea viitorul de robie al pruncului,
- a prelungirii secrete, intime a trăirilor asupra naturii,
- a camuflării durerii prin zâmbet și ironie detașată,
- a meditării asupra istoriei omenirii,
- a simulării autenticității trăirii,
- a urmăririi unui ideal nobil, într-o lume decăzută.

Bolintineanu revendică nașterea poeziei în imperiul fanteziei, fapt demonstrat și de confruntarea operei poetice cu crezul literar mărturisit. Poetul proiectează asupra timpului său trăiri și sentimente ce aparțin secolului care-i urmează, de aceea în opera sa apare meditația romantică, cu apelul acesteia la elemente ce țin de intuiția altor spații, altor timpuri, de trăirea solitară, amplificată, îndurerată a realității.

Inspirat de natură, poetul reflectează asupra durerii, asupra sensului vieții, cum se întâmplă în cazul câtorva rânduri scrise după contemplarea râului Bahlui, sub lună: „Luna, steaua aceasta priincioasă durerii, se înălțase încet, și când am ridicat capul, trezit de suspinul ce mi se slobozise din piept, greu de toată jalea sufletului meu, greu de iubirea și de dorința juneții, văzui înaintea mea Valea Bahluiului înconjurată de dealurile sale, de culmi și de colnice... Mi se părea că din fundul ei inima-mi revărsa în aerul limpede al nopții melancolia ce o pătrundea; mi se ușura pieptul, mi se înălțau gândurile mele cu nespusă evlavie, cu o nemărginită fierbințeală și recunoștință către izvorul puterii care au zidit lumea, ce au dat omului simțire de a-l cunoaște și de-al prețui. M-am convins atunci întâiași dată că nimic nu poate mângâia un suflet pătruns de durere mai bine decât înfățișarea naturii când o privește cineva ca o legătură ce unește ființa noastră cu universul”[79].

Poet controversat, cu o bogată activitate literară, Bolintineanu se înscrie, potrivit opiniei lui Titu Maiorescu, printre „poeții adevărați”, alături de V. Alecsandri și de Grigore Alexandrescu. Despre el, un biograf echilibrat în opinii, Ștefan Vârgolici, scria: „Dar, oare care este omul, fie și cel mai mare geniu, ce a produs numai capodopere în viața lui? Eu unul nu cunosc nici o literatură și prin urmare nu pot în nici un mod admite conclusiunea ... că, dacă Bolintineanu a scris în timpurile din urmă poezii rele, el e rău poet și că n-a putut niciodată să facă ceva de merit”[80].

În opera sa, motivul lacrimii se conturează îndeosebi în versurile inspirate de dureroasele împrejurări ale pierderii în moarte a tatălui, a fratelui său, și, puțin mai târziu, în timpul devastatoarei epidemii de ciumă, a mamei sale, fire blândă și afectuoasă, căreia poetul pare să-i semene:

„De lacrimi înfocate, vai! Genele-mi sunt pline
Și mâna-mi acum rece pe harpă a-nghețat;
Străină mi-este lumea d-acuma pentru mine,

---

79 Dimitrie Bolintineanu, *Interpretat de*... D. Popovici, București, Editura Eminescu, 1974, p. 104.

80 E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, București, Editura Bucovina, 1931, p. 372.

Căci ce-am iubit în viață ca visul a-ncetat....
Și iarba primăverii sub pași-mi s-a uscat
Al vieții mele soare s-a stins colo în ceață
Și anii mei de tineri în dor s-au întristat." (*Elegie*)

Privat de căldura ocrotitoare a familiei, poetul dă glas durerii prin intermediul unor imagini poetice, realizate îndeosebi prin intermediul epitetelor evocative, morale: „lacrimi înfocate", „mâna ... rece", „străină ... lumea", precum și prin câteva metafore, personificări, tipic romantice, cu care poetul își încearcă pana: „Al vieții mele soare s-a stins colo în ceață", „Anii mei ... s-au întristat, mâna a-nghețat, / Căci ce-am iubit în viață ca visul a-ncetat." Această experiență dramatică, traumatizantă în mod deosebit, îl va marca profund pe Bolintineanu și va întreține emoții puternice, provenite din conștientizarea vremelniciei ființei omenești, de unde sentimentele profunde de tristețe, dar și dorința ancorării într-un prezent compensator.

Chiar după mulți ani, într-o poezie scrisă departe de țară, *La ziua aniversară*, poetul va evoca nostalgic imaginea casei părintești părăsite:

„Casa părintească cade la pământ;
Iarba verde crește pe acoperământ;
Pasărea de noapte geme fără teamă;
Câinele în lanțuri când și când mă cheamă;"

Poezia impresionează prin tonalitatea sfâșietoare a rememorării, în care domină imaginile auditive: chemarea stăruitoare din glasul câinelui, țipătul straniu al păsării de noapte, dar și elemente vizuale sugestive: casa părintească, dragă, năruită, invadată de iarbă, în care viața, cândva tumultuoasă, a încetat. Poezia amintește prin accentele „tânguitoare, grave, solemne", de „lamentația lamartiniană"[81].

Pentru a echilibra, într-un anumit fel, acumularea de trăiri din sfera sentimentelor negative, Bolintineanu se concentrează asupra desfătărilor de natură vizuală, acustică și tactilă, pe care realitatea și imaginația sa înfocată i le furnizează cu generozitate.

Trăind în exil, până în 1857, poetul are ocazia să facă numeroase călătorii prin Bulgaria, Palestina, Egipt, Grecia, care vor influența modul de înțelegere și apreciere a lumii, în sensul preluării anumitor elemente ale climatului oriental,

81 D. Păcurariu, *Prefață* la vol. *Poezii*, București, Editura Eminescu, 1971, p. 3.

cum ar fi: gustul pentru natura luxuriantă, înclinația spre „langori erotice,... viziunile de voluptate, chemând și gustând plăcerile fără istovire”[82].

O constantă a poemelor sale o constituie îndemnul de a trăi cât mai intens viața și de a iubi frenetic. De fapt, volumul din 1869: *Poezii din tinerețe nepublicate încă* este însoțit de o prefață, în care poetul face elogiul poeziei clasice și, în special, al poeziei lui Anacreon, o producție lirică „delicată și suavă”, „galantă”, idilică și senzuală, înlocuită treptat cu o poezie militantă mai viguroasă, în ton cu cerințele epocii: în sensul anticului „carpe diem”[83].

Pendularea între extreme caracterizează îndeosebi personalitatea poetului: pe de o parte, frângerea dureroasă în urma experiențelor traumatizante ale vieții, pe de altă parte, revărsarea în trăiri tumultoase, realizate prin intermediul unor tablouri, pline de mișcare și de viață. Trăirile proiectate în negativ sunt contrabalansate de surprinzătoare „formulări sentențioase, memorabile, care s-au transmis peste timp, circulând desprinse de contextul și numele autorului”[84].

Setea debordantă de viață se degajă încă din poezia de debut: *O fată tânără pe patul morții*, elegie care îmbină duioșia, blândețea cu tonul aspru de revoltă împotriva stingerii premature a vieții. Asemenea eroinei poetul francez, tânăra din poemul lui Bolintineanu, aflată pe patul morții, imploră, prin gesturi grave, perpetuarea vieții, denunțând, în același timp, absurditatea întreruperii brutale a bucuriilor simple ale vieții. Durerea este accentuată de contrastul dintre spectacolul naturii „care celebrează prin imagini pline de sunet și culoare revenirea primăverii și starea de neliniște și teamă, provocată de apropierea morții. Poetul reține, în versuri melodioase, revărsarea de farmec și splendoare a naturii, prin surprinderea unor elemente concrete:

„Amară e moartea când omul e june
Și ziua-i frumoasă și traiul e lin,
Când pasărea cântă, când floarea îi spune
Că viața e dulce și n-are suspin.”

Întristarea de a trăi „apunerea anilor tineri în mormânt” se exprimă patetic printr-un șir de comparații antinomice anticipând, prin măiestrie, imagini poetice pe care le vom întîlni „în opera lui Macedonski, a lui Eminescu, ori a parnasienilor, estetiștilor și coloriștilor de mai târziu și care provin dintr-o imaginație

82 Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Bucuresti. Editura Didactică și Pedagogică, 1971, p. 102, 103.

83 D. Păcurariu, *Prefață* la vol. *Poezii*, București, Editura Eminescu, 1971, p. 2.

84 George Ivașcu, *Istoria literaturii române*, București, Editura Științifică, 1969, p. 463, 464.

autentică și originală”[85]. Observația criticului este pertinentă, deoarece versurile au forța de a sugera suferința intensă prin apelul la unele modalități poetice pe care le vom regăsi în poezia modernă, cum ar fi: ritmul deosebit al versurilor și anumite aliterații, în stare să întrețină impresia de plâns sfâșietor, interminabil, grav. Prin „metrul său rupt” poezia exprimă „oarecum în mod material însuși suspinul, agonia chiar”[86]. Aceste realizări poetice sunt impresionante la un poet aparținând unei perioade de început a poeziei românești. Plânsul este sugerat prin intermediul unor verbe și epitete metaforizante cu efecte eufonice: „cântă amar”, „geme de rea vijelie”, „cade... / Suflată de vânturi”, imagini auditive de o mare forță. Abundă și adjectivele calificative ceea ce contribuie la crearea unui limbaj obsedant „nobil”, a unei atmosfere aparte, „încărcate de culoare, arome, pasiuni și senzațional, de un simțualism debordant”[87]:

„Ca robul ce cântă amar în robie,
Ca râul ce geme de rea vijelie...
Ca frunza ce cade în toamnă când ninge,
Suflată de vânturi aici pe pământ...
Astfel ca și crinul de viscole rele
Pe patu-mi de moarte deodată-am căzut.”

Fidel crezului său literar, exprimat prin intermediul unor comparații plastice, deosebit de sugestive: „cum cântă pasărea, cum murmură râul, cum vâjâie vântul prin frunze”, conform căruia „poezia trebuie să exprime sentimente”, „trebuie să se nască din inimă, nu din reflecții”[88], poetul dă glas unor trăiri intense, sfâșietoare. Lacrimile provocate de durerea apropierii morții sunt complet străine sufletului tineresc al eroinei, plin de soarele primăverii și de setea vieții, de aceea moartea este ferm denunțată ca fiind nedreaptă și „crudă”:

„Să moară bătrânul ce fruntea înclină,
Ce plânge trecutul de ani obosit;
Să moară și robul ce-n lanțuri suspină
Să moară tot omul cu suflet zdrobit!...
Abia-n primăvară cu zilele mele
Plăpândă ca roua abia am ajuns,

85 Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, București, Editura Cartea românească, 1974, p. 146–147.

86 Ar. Densușianu, *Poeziile lui Bolintineanu* în vol. *Bolintineanu interpretat de...*, București, Editura Științifică și Pedagogică, 1975, p. 43.

87 Eugen Simion, *op. cit.*, p. 146.

88 Dumitru Popovici, *Dimitrie Bolintineanu*, în vol *Bolintineanu, interpretat de...*, București, Editura Științifică și Pedagogică, 1975, p 70.

Atunci când cântă prin flori filomele,
O crudă durere adânc m-a pătruns."

Lacrimile devin simbolul unui protest vehement împotriva cauzei ascunse a degradării și a morții ființei, firesc însetate de a se integra ritmurilor cosmice și ciclurilor regenerative ale naturii. În totalitate, poezia pare să se concentreze în jurul aceleiași întrebări, formulate doar altfel: „De ce mor oamenii?" Ecoul dureros al lipsei unui răspuns se exprimă prin lacrimi, simbol al suferinței rezultate din imposibilitatea acceptării morții și din lipsa de înțelegere a sensului vieții.

Volumul, intitulat *Reverii*, în fruntea căruia poetul și-a așezat inițial elegia, transmite sentimentele de întristare și de nimicnicie ale omului, obligat să trăiască într-un univers în care toate lucrurile par a fi pe dos. Domină exclamațiile și interogațiile retorice, figuri de stil prin care poetul dă glas deznădăjdii surde în fața nedreptății și a absurdității răului încetățenit de-a lungul întregii istorii. Tonalitatea ironică, sarcastică anunță *Scrisorile* eminesciene, de mai târziu:

„La rău urmează răul, sub nouă poleire,
Acesta-i rezultatul atâtor stăruinți!
Și ce? Atâta sânge vărsat, și suferire,
Au fost ca să ne-ntoarcem l-aceleași suferinți?
Dreptatea nu fu oare aici decât un nume?
Cu care speculează cel rău pe crezător?
Și cerul părăsit-a pe om aici în lume,
În voia unei soarte de lacrimi și de dor?"

Folosirea interogațiilor retorice modifică înțelesul prim al enunțurilor și chiar îl anulează, astfel încât versurile transmit, în final, ideea refuzului ferm al nedreptății, curajos demascate, al urii, al violenței, al războaielor, cauzate de îndepărtarea omenirii de normele dreptății, situație de care Dumnezeu nu se face nicidecum vinovat[89]. Ultimele două versuri transmit, de fapt, mesajul încrederii poetului în intervenția divină pentru a curma „o soartă de lacrimi și dor". Este imposibil, pare a spune poetul, ca Dumnezeu, care este îndurător și plin de iubire, să permită la nesfârșit perpetuarea răului și a suferinței, chiar dacă acestea sunt încetățenite de milenii.

---

[89] Biblia, *Iacov,* 1:13, p. 1203. „Nimeni, când este în încercare să nu zică: «Sunt încercat de Dumnezeu». Căci Dumnezeu nu poate fi încercat cu lucruri rele și el însuși nu încearcă pe nimeni în felul acesta."; Deuteronom 32:4, p. 223. „El este Stânca, lucrarea lui este perfectă, căci toate căile Lui sunt drepte; El este un Dumnezeu al credinței și fără nedreptate, El este drept și integru".

Meditarea asupra sensului vieții precum și gândul de a muri departe de meleagurile dragi îi stârnesc poetului „lacrimi arzătoare", exprimate prin intermediul unor serii antinomice: „plăpândei fericiri" i se opune pierderea speranței în moarte, „visului de aur" – „suferința cruntă" a morții, dorului după locurile dragi – îndepărtarea ireversibilă de acestea:

„Acela care vede plăpânda fericire
Pierind ca visul de-aur sub ochiu-i întristat
Acela care vede sărutul de iubire
Pe a miresii buză de moarte înghețat;
Acela ce-mpletește ghirlanda cea de nuntă
Și-n loc de-o dulce frunte o pune pe-un mormânt,
Acela singur știe ce suferință cruntă
Simțit-a al meu suflet de dorul țării sfânt." (*Cântece din exil*)

Înstrăinat de universul familiar, protector, poetul trăiește experiența traumatizantă a solitudinii, a nesiguranței și sentimentul zădărniciei tuturor eforturilor, iar întrebările pe care ajunge să și le pună despre „misiunea" omului în lume îl conduc la identificarea metonimică a sinelui poetic cu „o lacrimă":

„Și sunt mai mult în lume ca umbra trecătoare
Ce-o lacrimă aruncă în cursu-i de-un minut,
Ce nici nu învălește, nici dă acestui soare
Mai multă strălucire, nici farmec mai plăcut?
Mă-ntreb ce este oare a noastră misiune,
Noi, care-aici în viață n-avem decât o zi?
Noi, ale căror fapte, țărână, fală, nume
Se spulberă în vânturi-nainte de-a luci?"

Neputința și deznădejdea în fața morții sunt exprimate prin intermediul unor tulburătoare interogații retorice, care evidențiază dorința firească a omului de a găsi un scop autentic în viață, lacrima simbolizând grava alienare a ființei omenești, pierderea demnității individului în absența unui țel călăuzitor.

Adesea, suferința de a vedea năruite toate avânturile omenești în țărână îl determină pe poet să opteze pentru trăirea arzătoare, disperată a clipei, ca unic paliativ al durerii:

„O lacrimă s-aline un suflet în durere...
O, muritor! Iubește, că mâine vei pieri!" (*Scopul omului*)

În același volum, metafora în discuție apare frecvent, fiind asociată uneori reamintirii dureroase a locurilor și ființelor dragi, de care e nevoit să se despartă pentru totdeauna:

„O, văi încântătoare, dumbravă înverzită,
Ce-ați desfătat adesea copilăria mea,
Cascade murmuroase și tu, a mea iubită,
O, dulcea mea frumoasă, nu te voi mai vedea!...
Și ochii mei în lacrimi va-nchide un străin...
Șoptind al vostru nume în ultimu-mi suspin...
Eu nu aveam pe nimeni și am trecut plângând. (*Proscrisul*)

Trecerea în neființă este precedată de tot zbuciumul indescriptibil al ruperii de universul familiar, pe care poetul îl elogiază în versuri pline de culoare. Domină epitetele cu valoare de superlativ: „văi încântătoare", „dumbravă înverzită", și a aliterației: „cascade murmuroase", „Șoptind al vostru nume în ultimu-mi suspin", precum și prin folosirea verbului „a desfăta", care indică o acțiune în stare să producă plăcere maximă, care încântă în cel mai înalt grad. Este, de fapt, o recunoaștere indirectă a frumuseții de nedescris a pământului, creat ca locuință perfectă pentru a fi locuit veșnic[90] și, de care, cel aflat în pragul morții nu se poate desprinde, de unde și sfâșierea dureroasă finală. Lacrimile devin expresia unui mod specific de ființare a omului în univers și constituie simbolul trecerii dureroase și solitare prin viață.

Plini de lacrimi sunt și ochii mamei care veghează cu iubire și îngrijorare asupra „pruncului" cu chipul inocent, „dulce", căruia, însă, aceasta îi întrevede un trist viitor al robiei. Neputința de a schimba ordinea nedreaptă a lucrurilor intensifică sentimentele de dezaprobare și de refuz a statutului degradat al ființei umane:

„Dar, tu femeie tânără,
De ce stai gânditoare?
În gene-ți văd o lacrimă
Ca roua pe o floare.
Vezi, pruncul tău ne farmecă
Cu chipul său cel dulce;
Ca fluturul sub aura-i
El sub cosiță luce.
Dar tu-l privești și lacrima
În gene-ți strălucește..." (*Tânăra mamă*)

90 Biblia, *Psalmii*, 37:29, p. 577, 578: „Cei drepți vor stăpâni pământul și-l vor locui pe vecie."

Poetul va echilibra aceste sentimente de frustrare și de deznădejde printr-o revărsare abundentă de imagini feerice, mirosuri, forme, dar mai ales de sunete, de orchestrații meșteșugite, evocări de splendori și frumuseți, „în stilul poemelor de mai târziu ale lui Macedonski" ori de „smalțuri și culori" ce amintesc de „talentul plastic al lui Th. Gautier"[91].

În *Leila* iubirea neîmplinită aduce implicit cu sine și suferința. Tânăra are frumusețea „rozelor sălbatice", „părul e de aur" și se mișcă într-un univers în care elementele sunt personificate: „aerul bea dulce roua după crin", iar florile „râd fericite". Perspectiva morții acesteia, puse la cale cu multă cruzime, o determină să implore patetic viața cu lacrimi, deoarece, mărturisește tânăra, existența e plină de atâtea minuni, la care nu poate să renunțe:

„— O, hadine, moartea-i plină de durere!
Eu sunt jună încă, voi să viețuiesc!
Aerul e dulce, viața e plăcere,
Am puțini ani încă, lasă să-i trăiesc!
Eu murind acum, plină de junie,
Soarele de mine când va răsări,
Crezi tu c-o să aibă raza să mai vie?
C-ale lumii rele se vor îndulci?
Nu ai tu o mumă? Soră nu ai oare?
Eu mă dau lor roabă, numai să nu mor!
Voi scălda cu lacrimi ale lor picioare,
Dacă n-ai pe nimeni, eu îți voi fi sor!"

Finalul poemului constituie o răsturnare a perspectivei, deoarece vestea despre uciderea bărbatului iubit o determină să-și dorească ea însăși moartea, fapt ce transmite ideea că viața are sens numai când e însoțită de bucuria și de căldura iubirii:

„— L-a ucis! Murmură ea cu bucurie,
Mort, și după dânsul eu am mai trăit!
Iartă pe Leili, sufletul meu mare,
Dacă după tine am trăit o zi!
O, hadine, vino și m-aruncă-n mare!..."

Același spațiu edenic ne întâmpină și în *Insula Prinkipo* sau în *Rabie*, „în care nici o determinare spațială nu impietează asupra naturii ... acestui loc privilegiat, care anticipă insula lui Euthanasius din proza eminesciană", însă,

91 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 122.

unde „se petrec crime, sinucideri îngrozitoare, răpiri, trădări, scenarii spectaculoase încheiate dramatic”[92]:

„Știi tu, lopătare, o insulă verde
Eden bălsămit,
Ce-n valuri de spumă și d-aur își perde
Picioru-nflorit?..” (*Insula Prinkipo*)

„O pulbere-argintoasă de mii de peștișori;
Frumoase mozaice, divine, infinite,
Ce schimbă ale lor forme, bizare, strălucite!
Lucrare minunată, tablou desfătător,
Ce ne-amintește încă pe-al vieții autor.” (*Rabie*)

Lacrimile eroilor sunt întrerupte adesea de moarte, cum se întâmplă în *Rabie*, unde un asasinat mascat sub forma unui accident, face ca frumoasa dansatoare să dispară repede sub valuri sub ochii sultanului, care meditează sumbru asupra vieții efemere:

„Așa precum o floare cu bucurie vine
Și-n lacrimile noastre s-amestecă un bine...
Era o floare dulce, ca tinerele zori,
Jucându-se pierdută din sânul lor de flori,
Și cu apusul zilii se-ntoarce către soare
Așa precum venise, frumoasă, râzătoare!”

În poezia *O noapte de vară*, ușurința acceptării unei crime întrerupe pentru câteva clipe armonia naturii, care pare să ascundă în câteva clipe, totul sub liniștea tutelară:

„Vasul se-ascunde prin marea adormită
La umbra unui mal
Și cântecul se stinse p-o lacrimă zdrobită,
Zefirul dulce-al nopții se legăna pe-un val.”

Înaintea poemelor eminesciene, poetul valorifică, prin intermediul unor serii antinomice, a unor aliterații bine alese și prin șlefuirea meșteșugită a versului, motive ca: moartea și viața, efemeritatea și veșnicia, durerea și plenitudinea vieții. Miracolul spectacolului naturii șterge urmele durerii, le acoperă, înlocuind percepția umană, limitată asupra lucrurilor cu o perspectiva diferită, prin eliminarea cauzelor care au întreținut suferința. În manifestările fascinante

92 Călin Teutișan, *op. cit.*, p. 40.

și înviorătoare ale naturii poetul pare a intui o ordine superioară, în acord cu legile care guvernează întregul universul fizic[93].

Natura îi inspiră poetului trăirea intensă a vieții, care se revarsă în poezie în imagini pline de farmec, în sunete melodioase, în culori, parfumuri îmbătătoare, raze, adieri suave poezie, ca modalitate concretă, eficientă de a diminua ravagiile pe care le fac durerea și lacrimile. Abandonul „dulce", somnolența, uitarea sunt elemente care preced poezia eminesciană. Bolintineanu are intuiții deosebite, îndeosebi în ce privește percepția vizuală, impresionantă fiind „tehnica detaliului semnificativ și structura scenică a secvenței, care dau o natură aproape cinematografică fragmentului poetic"[94]. Când sunt ținute sub control, versurile nu au nimic trivial, ci dovedesc o meșteșugită pricepere a mânuirii versului, apropiindu-se, prin tendința impregnării universului de pasionalitate, de poezia lui Tudor Arghezi. Metafora amorului, prezentat drept un înlăcrimat „ochi fierbinte" devine modalitatea de a prezenta sentimentele firești într-un fel aparte:

„Unda bea cu voluptate
Corpul ei amăgitor
Ea o sparge și o bate
Face spumă din picior...
Singurele ei veștminte
Este apa de cristal
Iar amorul, ochi fierbinte,
Stă sub flori, ascuns pe mal. (*Se scaldă*)

În poezia *O noapte de amor,* ceea ce dă „farmec divin" femeii sunt tocmai lacrimile, element semnificativ al portretului feminin, care constituie indiciul elanului iubirii ferit de superficialitate. O serie de metafore cosmicizează ființa iubită, îi atribuie însușirile inefabile ale naturii, transformând-o într-un obiect al unei pasiuni intense:

„Raza este-a ta zâmbire,
Crinul inima-ți de dor.
Aurea a ta gândire
Și suflarea ta d-amor...
Raza soarelui poleie

93 Biblia, *Iov,* 12:7–9, p. 531: „Întreabă animalele, și te vor învăța; păsările cerului, și îți vor spune; vorbește pământului și te va învăța; și peștii mării îți vor povesti. Cine nu vede în toate acestea că mâna DOMNULUI a făcut asemenea lucruri."

94 Călin Teutișan, *op. cit.*, p. 45.

Buza-ți mică de rubin
Lacrimile, o, femeie,
Îți dau farmecul divin."

Ca și-n poezia lui Eminescu, lacrimile simbolizează intensitatea și autenticitatea pasiunii, element care completează armonios prezentarea fizică a tinerei îndrăgostite.

Alteori, prin manifestările ei, femeia îi inspiră poetului o tristețe profundă și emoții răscolitoare, trăiri care preced lacrimile. Astfel, cântecul melancolic interpretat de aceasta la clavir trezește, în cel ce o ascultă, sentimente deosebite, fiind altceva decât „comunicarea sentimentelor prin lăutari ... și folosirea unui nume aparte: «Evelina», diferit de «Catincele, Marghioalele, Ruxandrele» din poezia de până la el, deosebesc versurile poetului de veacul de aur al eroticei fără complicații"[95]. Femeia care își revarsă sufletul în sunetele clavirului amintește de poezia lui Bacovia prin sinestezii de natură olfactivă, auditivă, vizuală, ca elemente de recuzită simbolistă, dar anticipează și poezia eminesciană prin setea „armoniei" și „melancolia" de izvor care „cură" sub impulsul iubirii:

„Ea, zice, și pe față trecând buclele de fir,
Se scoală și s-așază să cânte la clavir...
Sub degete de purpur octavele d-ivor
Intonă un aer dulce, suav, desfătător.
E sufletul ei tânăr, plin de melancolie
Ce cură în torinte de-amor și armonie."

Călinescu observa profunzimea neobișnuită a poeziei acestuia în ceea ce privește „fonetismul psihic... De aici, va învăța Eminescu să analizeze subconștientul. În afară de simțul acustic, Bolintineanu posedă plastica dinamică, însușirea de a strânge într-o linie răsucită toată virtualitatea unei mișcări. Tăiate, unele versuri apar ca niște momente în perpetuă desfășurare cu capetele infinite. Ba chiar virtutea de căpetenie pare a fi aceea de a izola un gest sau un obiect pe o pagină albă, ca într-un studiu pregătitor de pictor, făcându-l etern, inexplicabil"[96]. Plânsul apelor, care îngână țipătul de jale al vulturului maiestuos de pe înălțimi, constituie o uimitoare surprindere a unui astfel de moment, în care elementele universului se întrepătrund, rezonează, sugerând perspectiva temporală ilimitată:

---

95 Paul Zarifopol, *Alexandrescu și Bolintineanu*, în *D. Bolintineanu interpretat de...*, *op. cit.*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 63.

96 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 148.

„Oltul varsă-n noapte gemete adânci,
Îngânând vulturul, pe tăcute stânci."

Prin preocuparea pentru „puritate și tehnică"[97], poetul se apropie de Macedonski. În versurile citate deja, poetul surprinde măreția spectacolului viu al naturii, prin intermediul detaliilor sugestive. Plânsul apelor simbolizează înfrățirea universului, unirea tuturor elementelor într-o singură voce pentru a transmite un mesaj clar, dincolo de cuvinte. Tehnica încorporării armonioase a detaliului inedit în armonia întregului e impresionantă, comunicarea și preluarea caracteristicilor unui element al universului de către celelalte amintind versete biblice memorabile: „În ziua aceea, voi asculta, zice DOMNUL, voi asculta cerurile și ele vor asculta pământul și pământul va asculta grâul, mustul și undelemnul..."[98], profeție poetic exprimată despre transformarea, sub domnia regală divină, a pământului într-un paradis.

Lacrimile de fericire sunt ocazii deosebit de rare și scurte, străine sufletului poetului, adesea răvășit de perspectiva morții. Totuși, când perechea ajunge la împlinire prin iubire, locul durerii îl iau lacrimile „dulci", epitet folosit în mod deliberat de poet, adesea însă calificat drept gratuitate sau edulcorare facilă:

„Ea zice, și dulci lacrămi, de dulce fericire
În râuri argintoase pe fața-i se înșir;
Cu păru-i și cu vălu-i cusut din flori de fân;
Ea șterge plânsu-i dulce, și dulce răsfățată,
Bărbatului ce plânsu-i răpește și îmbată
Surâde....." (*Profira*)

Intuiția subtilă a a unor trăiri, în stare să „răpească" plânsul și să-l transforme într-o stare de exultare, prelungirea secretă, intimă a sentimentor de la unul spre celălalt, constituie o idee nouă, nemaiîntâlnită până la acest poet. „Plânsul dulce" anticipează, într-o anumită măsură, armonia cuplului din poezia eminesciană:

„Ascultă plânsul dulce a celui ce-i ești dragă,
O, floare din Clisura, o vis desfătător!
Fă ca a ta zâmbire zâmbirea mea s-atragă." (*Profira*).

Șerban Cioculescu remarca o nespusă „puritate a versului elegiac ... poezia însăși", observă criticul, „s-ar surpa întreagă, dacă nu s-ar susține pe simțul muzicalității, prin care întrece pe toți contemporanii săi"[99].

---

97 *Ibidem*, p. 163.
98 Biblia, *Osea*, 2: 21, 22. p. 887.
99 Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 172.

Puterea de sugestie a metaforei lacrimii provine și din această calitate a versului acestuia, provenind din atenta aplecare asupra abisului sufletului omenesc:

„O, inimă-ntristată! Ce dor adânc te-ncinge?”.

În poezia *Tu dormi,* întristarea și lacrimile sunt provocate de contemplarea iubitei în somn, ocazie în care subiectul îndrăgostit descoperă detalii semnificative, „semnele căderii viitoare... Formula romantică a «vieții ca vis» servește unui scepticism baudelairian ... și unei ironii de cea mai modernă factură”[100]. Versurile conțin elemente tipic simboliste, cum este „roza”, ce răspândește al ei parfum”, element asociat perceperii dureroase a trecerii pe nesimțite a vieții:

„Tu lipsești, o dulcea mea!
Vai, tu dormi când timpu-aduce
Un minut atât de rar.
Uiți că timpul trece iute
Uiți că traiul e un vis?...
Mâine juna-ți frumusețe
Fața ta va părăsi,
Râsuri, grații, tinerețe,
Orele le vor cosi.
Coama ta cu spicuri de-aur
Se va scutura sub nea
Și al sânului tezaur
Va seca, frumoasa mea!...
Alta poate să-ți ia locul.
Alții roza va zâmbi;
Pentru tine siminocul
Singur va mai înflori.”

Memorabile, versurile impresionează prin folosirea inversiunilor și a aliterației, prin plasticitatea metaforelor și a personificărilor, prin măiestria și inventivitatea poetică deosebite, elemente care sporesc muzicalitatea și încarcătura poetică. Ultimele două versuri sugerează perspectiva tristă a pierderii tinereții în urma trecerii ireversibile a timpului. Degradarea lentă a ființei iubite e sugerată de evocarea siminocului, plantă decorativă, care se păstrează uscată mult timp, pentru a decora încăperile. O modalitate de exprimare mai subtilă a durerii spre a atenua impactul dureros al acesteia, se realizează prin apelul

100 *Ibidem.*

la zâmbetul trist sau la ironia detașată. Efectul este exact invers, sporind, de fapt, intensitatea emoțională și poetică.

În unele cazuri însă poetul ajunge la „o pasionalitate fulminantă”[101], cum se întâmplă în poemele epico-lirice de mari dimensiuni: *Sorin*, *Conrad*, care introduc contrastul violent dintre sentimentele apăsătoare de tristețe, întreținute de meditarea asupra scurtimii vieții și intensitatea pasională neobișnuită a trăirii, exprimate poetic prin intermediul unor comparații și sinestezii rare:

„Mă lasă-a ta suflare s-o beau eu cu uimire
Apoi să mor pe loc... (*O noapte de amor – Conrad*)
„Mor și corpul meu tresare
Ca un crin sub vântul cald.”

Suferința cauzată de imposibilitatea perpetuării sentimentelor de iubire „ia forma elegiei erotice aflate la graniță cu poemul de dragoste exotic, în care discursul renunță la precizările geografice și păstrează doar elemente minimale de atmosferă orientală... Meditația elegiacă e dramatizată, sub forma unui dialog între îndrăgostit și iubită, reproducând... o tipologie tristaniană a invocației”[102].

Pasionalitatea extremă se finalizează însă întotdeauna tragic, astfel că și această modalitate de echilibrare a deznădejdii umane se dovedește a fi o iluzie. Perechea eșuează în iubire, iese din paradisul protector, cald, de culori, sunete, arome, adieri, parfumuri, forme și sfârșește brusc în moarte ori în suferința prelungită, sfâșietoare a despărțirii, descătușată în poetica „plângere pe mormânt.”

„Fantasma plângătoare” a iubitei continuă să-l urmărească pe îndrăgostit în vise, prelungind trăirea intensă și după consumarea episodului erotic, în poezia *Mormântul ei*. Persistența sentimentelor e anulată de realitatea crudă, care destramă inconsistenta plăsmuire a fanteziei:

„Dar fantasma plângătoare
În iașmac s-a învelit
Și p-un abur aurit
A zburat strălucitoare
În eterul înflorit.”

Unele versuri, care valorifică motivul lacrimii, sugerează simularea iubirii, fiind adesea adevărate giuvaere, fascinante prin transparență și limpezime, în ciuda trecerii timpului:

---

101 Călin Teutișan, *op. cit.*, p. 43.
102 *Ibidem*, p. 44.

„Greaca dulce, spirit fin,
Cu perfidă frumusețe,
Râde cu lacrimi pe fețe,
Ploaia verii din timp lin." (*Sclavele în vânzare*)

Sonul poeziei sale delicate amintește și „viziunile lui Ștefan Petică,... înstrunind lira ninsă de petale, pentru a cânta «Fecioara în alb»"[103]:

„Sub pașii mei petale de flori îndurerate
Se sting în invocarea de imnuri de iubire."

Poezia sa răspunde căutării „unui ideal de acuratețe morală și estetică ... într-o lume abrutizată, decăzută", poetul opunându-i acesteia „perspectivele pure, viziunile azurate" ca patrie a unei lumi ideale, „inocență poetică a firii pe care versurile sale o oglindesc, hipostaziind realul într-o zonă de plăsmuiri senine"[104], observații susținute și de perspectiva privirii înlăcrimate ce contemplă, într-un mod unic, universul fascinant al lumii.

---

[103] I. Negoițescu, *D. Bolintineanu, Interpretat de....*, București, Editura Paralela 45, 1991, p. 210.
[104] *Ibidem*, p. 211.

Vasile Alecsandri – Lacrima tânjirii după tumultul vieții

Lacrima, metaforă

- a desprinderii brutale de universul copilăriei,
- a forței neobișnuite a iubirii,
- a sentimentelor de neputință în fața morții,
- a insistenței pline de speranță de a vedea răul încetat printr-o intervenție superioară,
- a plânsului transformat în râs, a amărăciunii în speranță,
- a nedreptății și a suferințelor provocate de războaie,
- a setei perpetuării existenței în timp,
- a curmării bruște a bucuriilor simple ale vieții,
- a demascării accidentului brutal al morții, de care e afectat întregul univers,
- a tânjirii ființei după afecțiune și mângâiere,
- a izolării absurde, impuse de tradiții și învățături omenești,
- a umplerii universului de dor,
- a imposibilității de a renunța la miracolul vieții,
- a „nemerniciei" omului însingurat,
- a dorinței ființării într-un univers lipsit de suferință.

Personalitatea lui Alecsandri este una dintre cele mai fascinante din literatura noastră prin sentimentele de încântare și bucurie pe care le transmite în fața spectacolului vieții, ale căror ecouri răzbat din întreaga sa creație. Poetul dă frâu liber fanteziei și gustului contemplativ în versuri ce alternează tonul jovial cu cel grav, delicatețea și gingășia cu tonalitatea sarcastică, întotdeauna echilibrată, de bun-simț și măsură, setea cunoașterii a noi orizonturi – cu consecvența unui îndrăgostit de valori perene, dragostea pentru concret și culoare cu plăcerea

evadării în fantezie și amintire. Multitudinea formelor de manifestare a vieții îi stârnește acestuia un viu interes al cunoașterii, un neastâmpăr, o uimire și un entuziasm, pe care nici o durere nu pare să poată să i le smulgă sau să i le stingă vreodată.

Înzestrat astfel, poetul intră în poezia noastră, așa cum îl prezintă sugestiv Eminescu, în *Epigonii,* ca „rege-al poeziei, vecinic tânăr și ferice". Tipul de sensibilitate alecsandrină își pune amprenta în poezia acestuia și în ceea ce privește metafora lacrimii.

Noutatea viziunii sale provine, după cum observa cu justețe Titu Maiorescu, din renunțarea la imitații și aplecarea atentă asupra creației populare, ca instrument de înnoire și regenerare a poeziei culte. Aceasta „a jucat un rol infinit mai însemnat decât al tuturor culegerilor savante mai mult sau mai puțin științifice, potențare ideală a aptitudinilor și pretențiilor la o existență de sine stătătoare pe plan estetic, istoric și național. În ele străbate aerul tare al spațiilor libere, unde se desfășoară vechiul dialog al oamenilor cu stihiile... E o poezie de instinct vital eliberat, despre dragoste, natură..., viziunea e simplificată, sugerând decorul prin notații repezi și proiectând personajele respective într-un univers plin de farmec, care pulsează de dorința de a trăi viața clocotitor în afara orașelor și a civilizațiilor sedentare"[105].

Încă din anii adolescenței și apoi, ai primei tinereți, viața poetului este tumultoasă, fascinantă, dramatică, acesta ajungând să cunoască meandrele sinuoase ale durerii în urma despărțirii de familia sa, de prieteni și de țară ca tânăr înscris la studii în străinătate. Iată cum prezintă Alecsandri însuși – în 1862 – acest prim moment dureros al ruperii de universul familiar al copilăriei sale: „O inspirare dumnezeiască îndemnase pe părinții noștri a-și trimite copii în străinătate,... Deși pe atunci mergerea în Francia era privită ca o ducere pe ceea lume, căci drumul acel lung ținea, din lipsa de căi ferate, peste douăzeci de zile și douăzeci de nopți în diligențe; deși durerea despărțirii era crudă pentru bieții părinți, ei stăpâneau jalea sufletului lor amărât, își încredințau copiii la picioarele altarului dumnezeiesc și apoi cu ochii plini de lacrimi îi îndreptau spre apusul luminat al Europei ca pe niște nemernici recruți, destinați a deveni soldați ai viitorului. Mi-am luat adio de la maică-mea care plângea, de la tatăl meu care se stăpânea să nu plângă, de la frate, de la soră, de la mama Gahița, de la servitori și am plecat, lăsând în urma mea pe bietul Vasile Porojan..."[106].

---

105 Paul Cornea, *Vasile Alecsandri, Doine și lăcrimioare,* Editura pentru literatură, 1967, p. VII–IX.

106 G.C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri,* București, Editura Eminescu, 1975, p. 23.

O nouă întorsătură a lucrurilor va schimba cursul vieții tânărului Alecsandri, a cărui pasiune pentru medicină și chimie, întreținută de dorința tatălui său de a-și vedea fiul medic, începe să se stingă. „Poate aceasta să fi fost începutul unei adevărate crize lăuntrice", comentează un biograf al operei sale, care explică motivul: „...În niște însemnări de mai târziu, poetul vorbește de «repulsia sa pentru studiile anatomice». Fără îndoială, «...poetul nostru nu se putea deprinde cu analiza de sânge și cu disecțiile anatomice. Vizitele ce le făcuse la clinică, aspectele muribunzilor, spectacolul cadavrelor întinse pe marmurile largi ... tot acest aparat înfiorător îi inspirase un dezgust adânc, și vesela lui închipuire fusese cuprinsă de groază în prezența tuturor acestor triste realități"[107]. Astfel, Alecsandri ia decizia să părăsească „studiile aride" de medicină și să urmeze o carieră discreditată la vremea aceea: literatura, „adică nimica pentru mentalitatea vremii de atunci", căutând un rost care să corespundă aspirațiilor sale și care „să-i limpezească tumultul său interior: «Îmi arunc biblioteca pe fereastră – notează el – și mă dedic literaturii»"[108].

Faima de autor dramatic, pe care o dobândise în timp ca autor al piesei *Iorgu de la Sadagura* și, care îl determinase pe un corespondent al ziarului „Gazeta de Transilvania" să scrie că devenise „spaima ticăloșilor", nu-l ferește pe poet de frământări, de nemulțumiri și chiar de suferință. „Vechi prejudecăți cu privire la personalitatea sa te fac să-l vezi pe scriitor numai vesel, fericit și într-o bună măsură nepăsător, ceea ce e fals. El nu numai că nu era un ușuratec – cum se vede din preocupările și realizările lui de până acum – dar era un om sensibil, un contemplativ și un reflexiv"[109].

În cursul anului 1844 o cunoaște pe Elena Negri, sora prietenului său, „ființă suferindă care trebuise să călătorească în străinătate pentru îngrijirea unei sănătăți plăpânde. Divorțată din 1843, aceasta îl farmecă de la început prin spiritul ei viu, prin personalitatea ei cuceritoare, desigur nu mai puțin și prin frumusețea ei. Dacă adăugăm spiritul cultivat,... inteligența ei vioaie, gândirea generoasă ... înțelegem că Alecsandri putea fi ușor atras de această făptură"[110] și că pasiunea sufletească care începe să-l lege se transformă treptat într-o dragoste foarte puternică.

Sentimentele de intensă fericire trăite devin, pe măsură ce sănătatea Elenei se șubrezește din zi în zi și toate eforturile de a găsi un posibil tratament la boala ei se dovedesc inutile, o dureroasă sfâșiere. Este o luptă, în care cei doi, porniți

---

107 G.C. Nicolescu, *Viața lui Vasile Alecsandri*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 28.
108 *Ibidem*, p. 30.
109 G.C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 86.
110 *Ibidem*, p. 87, 88.

într-o lungă și istovitoare călătorie spre locuri mai însorite, trăiesc coșmarul confruntării inegale cu boala, un dușman foarte crud, desigur mult mai puternic decât ei. Iată cum consemnează acest biograf suferința scotocirii întregii lumi în căutarea unui posibil leac miraculos: „Parisul, orașul visurilor tinereții, nu le oferă nici o bucurie ... Elena e departe de a fi restabilită ... era frig, zăpadă, polei, noroi, umezeală. Drumul lor de aici înainte devine un adevărat calvar ... În aceeași seară, în cursa lor nebună pentru a ajunge cât mai degrabă la soare și căldură – singure în stare să aline suferințele bolnavei- ei se îmbarcă din nou pe vapor pentru Marsilia ... Pentru vremea aceea, ceea ce făcuse Alecsandri era un adevărat record turistic ... Era, ca un simbolic și amenințător avertisment, începutul unei călătorii,... aproape fantastice, la capătul căreia, necruțătoare, aștepta moartea”[111].

Versurile poeziei *Așteptarea*, scrise în aceste zile, vibrează de neliniște și durere, fiind inspirate de cele mai răscolitoare și grave momente trăite vreodată de poet. Sentimentul imensei singurătăți a omului în confruntarea cu iminența pierderii ființei iubite în moarte și a iubirii, îl transformă într-un mare însingurat, al cărui strigăt deznădăjduit se întrece în forță cu „gemetele îngrozitoare” ale mării:

„Pe malul mării de spume-albită,
Ce-nalță gemet asurzitor,
Ca pe-un înger te aștept, iubită,
Cuprins de jale, muncit de dor.
Fugind de lume, gândind la tine,
În lume singur trec pe pământ,
Ș-a mele lacrimi, dorințe, suspine,
Cu glasul mării se pierd în vânt.”

O natură întunecată, tulburată, pictată în tușe groase, grandioase, în acord cu starea poetului, traduce neliniștea gravă a îndrăgostitului, precum și sentimentele sale firești de solitudine, deznădejde și zădărnicie a tuturor eforturilor, amplificate sugestiv de „glasul” etern al valurilor.

Întâlnim în aceste versuri „două toposuri celebre ale poeziei timpurii: „cel al «robiei» amoroase, cu trimitere directă la mitul tristanian, și cel al „iubirii ca boală” și calamitate”[112]. Este evidentă tratarea foarte diferită și superioritatea viziunii: imaginile se apropie de registrul romantic, metaforele au forță prin dimensiunea cosmologică sugerată și, în plus, poezia aduce „o dimensiune

111 Ibidem, p. 117, 120, 121.
112 Călin Teutișan, *op. cit.*, p. 37.

intimistă și psihologizantă prin imaginea bolnavului trezit «în sânul nopții», comparație simbolică ce depășește ... simplul «rău al iubirii» din lamentațiile predecesorilor”[113]. Motivul lacrimii sugerează ideea forței neobișnuite a iubirii, în stare să dea omului puterea de a-și depăși statutul de ființă precară, supusă evenimentelor printr-un apetit răscolitor al vieții, prin întrebări stăruitoare care țintesc dincolo de ceea ce poate fi văzut, auzit, înțeles prin puterea firească a simțurilor ori a gândurilor:

„Ascult al vremei pas necurmat
Stau ca o peatră în nemișcare....”

Comparația sinelui poetic cu suferindul, care așteaptă ivirea zorilor zilei, este caracteristică în mod deosebit pentru individualitatea poetului, înclinat să întrevadă soluții chiar și acolo unde ar părea să nu mai existe nici o speranță și să manifeste empatie față de condiția celui aflat în suferință. Optimismul viziunii și insistența plină de speranță de a vedea răul încetat într-un mod miraculos, printr-o intervenție superioară, asemenea eliberării unui captiv din lanțurile grele ale robiei, transmit setea dintotdeauna a omului de pace, de aprobare și de fericire:

„Vecinic s-afundă a mea privire
În orizontul întunecit,
Dar nici o rază de fericire
În ochii-mi încă nu au lucit!
Vecinic în noapte tristă, adâncă,
Ascult al vremei pas necurmat...
Stau ca o peatră în nemișcare,
Perdut pe gânduri adeseori,
Privesc la ceruri, privesc la mare...
Pe mare valuri! În ceruri nori!...
Te-aștept, iubito, în a ta cale,
Precum așteaptă robul mâhnit
Să bată ora scăpării sale,
Să-și simtă trupul din lanț ieșit.
Te-aștept, iubito, precum așteaptă
Al dimineții zâmbet voios
Sărmanul bolnav ce se deșteaptă
În sânul nopții întunecos.” (*Așteptarea*)

113 *Ibidem*.

Sunt uimitoare limpezimea și forța imaginii care îl aproprie de discursul romantic. Împietrirea eului poetic, în timp ce scrutează viitorul și deplânge trecutul, la hotarul eternității, între lacrimile mării, lacrimile cerului și propriile lacrimi, îi creează acestuia o poză grandioasă, colosală, în stare să anuleze măsura vremelniciei.

Motivul lacrimii este valorificat pe fondul acestui tumult al inimii îndurerate a tânărului îndrăgostit, atitudine evitată, cel mai frecvent, în mod conștient de către poet și, de aceea, puțin caracteristică poeziei sale.

Prin bun-simț și măsură, poetul ține aproape întotdeauna sub control expresia poetică, emanație a unei firi înclinate să surprindă aspectele luminoase, calde, emoționante ale universului fizic, ele însеși concepute de Creator ca sursă inepuizabilă de mângâiere, uimire și înviorare.

Faptul că poetul surprinde, în general, aspecte fericite ale vieții nu ar trebui nicidecum să conducă la ideea de superficialitate a poeziei și aceasta o dovedesc și consemnările cu caracter intim, făcute „cu acea adâncime frecventă în scrierile acestuia" într-o perioadă atât de întunecată, „dezvăluind adevărata imagine a firii sale, atât dramatismul momentului ... cât și ceva din ceea ce era cu adevărat dragostea lor: «Tot ce ne-a fost scump și drag ... oameni și lucruri rămân în clipa aceasta în urma noastră. Și poate pentru totdeauna!... E cu neputință să înfiripezi un vis mai frumos decât cel ce s-a realizat pentru noi în câteva zile, și cu toate acestea atât N. cât și eu n-am căzut niciodată în exagerările sentimentale ridicule. Dimpotrivă, râzând fără milă de cei care cred că iubesc cu pasiune afectează poze tragice și punând în exprimarea lor sforăitul ridicol al dramei moderne, ne-am lăsat domol în voia încântătoarei noastre vieți și sentimentelor noastre, fără schimbări neașteptate, fără crispări sentimentale.

Nu ne-am făcut nici o făgăduială de dragoste eternă, nici un jurământ, nici o exclamație exagerată ... am vorbit despre dragostea noastră în puține cuvinte, fără fraze, căci ceea ce e adânc simțit se exprimă simplu. Uneori serioși ca niște bătrâni, am vorbit despre viață cu întreaga imparțialitate rece a experienței... Alteori, sceptici până la extrem, am împlântat scalpelul analizei până în străfundul lucrurilor și simțămintelor... Alte dăți,... ca niște copii, ne-am întors spre vârsta aceea în care totul este cu putință... Plimbări vesele, capricii copilărești, hohote de râs, discuții serioase, scepticism,... toate aceste scene s-au succedat, s-au întretăiat,... căci iubirea noastră era pururi prezentă, chemându-ne la ea cu glasul ei irezistibil.... Iată cum am înțeles că vom fi, cu firea noastră, fericiți pretutindeni câtă vreme vom fi împreună»"[114].

---

114 G.C Nicolescu, *op. cit.*, p. 116, 117.

Nota poetului este importantă nu numai ca document autobiografic autentic, mărturie emoționantă a sentimentelor sale, cât și în ceea ce privește atitudinea sa tipică în fața realității, grija permanentă de a păstra un echilibru al gândurilor, al sentimentelor, al gesturilor, spre a nu cădea în falsitate, în exagerarea și patetismul teatral dezavuate și demascate ca ridicole și nefirești, cât și pentru a nu leza sentimentele celorlalți prin necuviință ori prin stridență. De aceea și motivul lacrimii va apărea în creația sa atent cenzurat de o conștiință matură, preocupată să nu obosească, să nu irite, să nu îndurereze inutil, ci, mai degrabă, să însuflețească printr-un spirit de dăruire și jovialitate, prin sentimente puternice de intensă încântare, prin setea de viață și fascinația în fața diversității și a frumuseții creației.

Această energie de nezdruncinat a sentimentelor pozitive răzbate din versurile scrise în perioada deosebit de dificilă a existenței poetului, ca dovadă a luptei permanente, curajoase împotriva evenimentelor tragice ale vieții, un efort ferm, susținut, de a se opune durerii și lacrimilor:

„«Iubiți, iubiți!» ne zice Veneția cernită,
«Iubiți, amorul vostru puternic e și sfânt!
Iubiți și calea voastră va fi tot înflorită,
Și-n sânul strălucirii, pareche fericită,
C-o lungă sărutare veți trece pe pământ;
Căci vremea se răstoarnă, cu coasa-i neîmpăcată,
A falei omenirii vechi martori și mărețí,
Nu poate-avea putere de-a stinge niciodată
Acea scânteie vie de dragoste-nfocată
Ce luminează calea frumoasei tinereți.”

Această răsturnare spectaculoasă de forțe, în urma căreia plânsul se transformă în râs, deznădejdea cea mai cruntă în speranță de neînvins și în bucurie fremătătoare, vie, prin intervenția reparatorie a iubirii, rezultă cu claritate și din manuscrisele poetului: „Totul e frumos, calm și strălucitor în jurul nostru. Totul ne surâde. Plânsurile molcomite ale valurilor devin pentru noi cântări mângâietoare”[115].

Dispoziția permanentă a poetului însuși de a aduce mângâiere altora, printr-o bunătate și o necurmată osteneală a inimii, se concretizează în această perioadă în comedioara *Piatra din casă*, „pentru a înveseli pe suferindă....Dar încurajările, desigur, fără reale speranțe, păreau înecate în plâns ... Și însemnările lui Alecsandri, din ce în ce mai sumare spre sfârșitul lor, se încheie cu

[115] *Ibidem*, p. 115.

această notă tragică în laconismul ei: La 4 mai, ora 3 dimineața, Elena moartă pe vapor, la intrarea în Cornul de aur ... Pe piatra mormântului ei inscripția e simplă: Elena Negri. Moldavia. 4 mai 1847"[116].

Cât de mult este zguduit de deznădejde poetul după pierderea în moarte a Elenei o dovedesc cele câteva rânduri dintr-o scrisoare trimisă de la Napoli: „O, într-adevăr, când mă gândesc la suferințele Elenei, îmi pierd orice credință în Dumnezeu și mă simt revoltat împotriva ideii unei bunăvoințe divine; cuvinte deșarte care nu sunt măcar în stare să te mângâie ... Și pentru ce toate acestea? Ce-a făcut ea pentru a îndura atâtea suferinți? Ce-am făcut eu însumi? Ce-am făcut amândoi?"[117]. (Sunt întrebări stăruitoare, concentrate în jurul întrebării: „De ce permite Dumnezeu suferința?" și al căror răspuns se bazează pe înțelegerea controversei legate de dreptul lui Dumnezeu de a guverna peste creaturile sale și au legătură cu modul în care a acționat Dumnezeu în urma unei acuzații grave în zorii istoriei umane, într-un loc numit Eden. El i-a permis lui Satan să arate cum ar conduce el omenirea. De asemenea, Dumnezeu le-a permis oamenilor să se guverneze singuri, sub influența lui Satan.

Ce simte, însă, Dumnezeu față de nedreptățile pe care le suferim? Deoarece „Dumnezeu este iubire"[118], el este profund mâhnit de suferințele prin care trec oamenii. Chiar și pe noi ne doare când vedem oameni nevinovați suferind. Putem fi siguri că pe Dumnezeu îl doare și mai mult și că în curând el va pune capăt suferinței și nedreptății.)

Poetul nu cunoaște cauza suferinței, însă este profund revoltat de nedreptatea și suferințele îndurate de omenire în urma războaielor, sentimente exprimate în poezia *La Sevastopol*, în urma vizitării teatrului de război din Crimeea, despre care poetul notează: „tablou de cumplită înfiorare":

„Orașul Sevastopol, ars, dărâmat și mort,
Întinde pe o culme ruina sa măreață,
Fantasmă învălită c-un giulgiu de-albă ceață
O, ce spectacol mare de mari deșertăciuni,
Cu fală-acoperite de-a gloriei cununi!
Cât sânge, câte chinuri și câtă grozăvie...
Trecut-au pe aice cutremur sfărâmător?
Potop trimis de ceruri cu foc pedepsitor?
Nici aprigul cutremur, nici flacăra cerească,
Dar au trecut urgia și ura omenească!

116 *Ibidem*, p. 122, 123.
117 G.C Nicolescu, *op. cit.*, p. 124.
118 Biblia, *1 Ioan*, 4:8. p. 1218.

Și au lăsat în urmă grămadă la un loc
O lungă risipire cenușărită-n foc
Și multe, fără număr, de tainice mormânturi..."

Denunțarea crimelor omenirii, înstrăinate de Dumnezeu, constituie o notă aparte a acestei poezii, încheiate, potrivit înclinației poetului, cu exprimarea încrederii într-un viitor luminos, într-o lume guvernată de alte legi, în care oamenii să nu mai fie „orbiți" de ură, ci, dimpotrivă, să simtă iubire frățească, spiritul dreptății, iar mult visata libertate să devină realitate:

„Când răsări-va-n ceruri frumoasa, blânda zi,
Ce din orbire cruntă pe regi îi va trezi?
Ș-a răspândi în lume simțiri mântuitoare,
Dreptatea, libertatea, frăția-ntre popoare?"

De reținut, faptul că poetul pune pe seama intervenției cerești această schimbare radicală a stării de lucruri, în acord cu Biblia, Cuvântul lui Dumnezeu.

Spiritul bun, umilința inimii, și un înnoitor suflu de dreptate îl determină, mai târziu, pe poet să hotărască, după moartea tatălui său, eliberarea țiganilor robi de pe moșia acestuia sau să urmărească, plin de îngrijorare, evoluția evenimentelor vremii: „Sunt foarte emoționat scriind rândurile acestea, îmi dau silința să-mi rețin lacrimile"[119].

În ciuda anumitor încercări și dificultăți pe care i le rezervă viața, poetul continuă să-și concentreze atenția asupra aspectelor frumoase ale existenței, să fie atras de armonia naturii, de simplitatea unui univers fascinant, tonic, înviorător.

Miracolul vieții determină setea perpetuării existenței în timp, dorință firească, semănată în om chiar de către Creator[120] și, care nu poate fi reprimată, nici măcar în cazul celor atinși de semnele vremii. Această idee e transmisă într-un mod ușor ironic de poezia „Baba Cloanța", ce redau sugestiv expresivitatea și ritmul creației populare. Versurile redau plânsul femeii îmbătrânite, care, paradoxal, își cheamă iubitul, un Făt-Frumos, invocare exprimată direct, la modul intens pasional, într-un limbaj spontan, de o mare sinceritate:

„Adă-mi fața ta voioasă
Și-ai tăi ochi de dezmierdat.
Să-ți torc haine de mătasă,
Haine mândre de-mpărat"

---

119 G.C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 491.

120 Biblia, *Eclesiastul*, 3:11. p. 680: „Dumnezeu a pus în inima lor și veșnicia ..."

Curgerea ireversibilă a anilor vieții e sugerată simbolic de toarcerea fusului până la capăt, însă, setea ființei umane de a continua să trăiască este percepută ca un sentiment de neînvins, de unde durerea și plânsul generate de curmarea bruscă a bucuriilor simple ale vieții, precum dorința iubirii și a întâlnirii cu cel drag:

„Baba Cloanța geme, plânge
Căci fuiorul s-au sfârșit
Iar voinicul n-a venit!"

Sfâșierea zadarnică într-un „lung plâns" implică elementele universului, care se animă brusc. Plânsul și efortul, aparent ridicol, al femeii de a întoarce anii care au zburat prea repede devin sentimente care se extind hiperbolic la scara întregului univers, de aceea sunt redate sugestiv prin aglomerarea verbelor de mișcare, a enumerărilor, inversiunilor și a aliterațiilor:

„Saltă baba, fuge, zboară
Cu sufletul după dor,
Ca o buhnă la izvor,
Și-n urmă-i se desfășoară
Toată lâna din fuior...
Codrul sună, chicotește,
De-un lung hohot până-n fund.
Valea, dealul îi răspund...
Zbucnind apa-n nalte valuri,
Mult în urmă clocoti,
În mari cercuri se-nvârti,
Și de trestii și de maluri
Mult cu vuiet se izbi.
Iară-n urmă liniștită
Dulce unda-și alina
Și în taină legăna
Fața lumei înălbită
Ce cu ziua se-ngăna..."

Versurile acestei poezii nu conțin doar invocația deocheată a unei „babe", care tânjește după iubirea unui tânăr, ci sugerează, în planul semnificațiilor mai profunde ale textului, sentimentele firești care stăpânesc orice om și anume dorința perpetuării vieții, în ciuda trecerii timpului. Prin plânsul sfâșietor și agonic, prin „tristele șoapte", care se aud necurmat, prin „glasul jalnic suspinând" al naturii, moartea este demascată ca fiind un accident grav. Ideea umplerii

întregului univers de plânsul tânjirii după farmecul vieții se întrețese subtil în înlănțuirea versurilor:

„Când pe malu-i trece noapte
Călătorul șuierând,
Printre papuri când și când
El aude triste șoapte
Și-un glas jalnic suspinând
Vin la mine, voinicele,
Că eu noaptea ți-oi cânta
Ca pe-o floare te-oi căta...”

Impregnarea elementelor concrete ale cadrului: malul apei, papura, vântul de ecoul șoaptelor triste ale ființei îndurerate se exprimă la modul senzual, realist, frust.

În *Sora și hoțul,* poetul dezbracă minciuna constrângerii impuse tinerilor printr-o învățătură nebiblică, aceea de a sta departe de bucuriile simple ale vieții și de a se abține de la căsătorie, aceste idei nefiind în acord cu voința lui Dumnezeu, exprimată atât prin Cuvântul său și prin lecția vie pe care o transmit elementele firii. O natură prolifică, pulsând de energie, „vorbește” omului, îl învață despre adevăratele valori neschimbătoare ale existenței, în conformitate cu scopul divin originar[121]. Argumentele forte împotriva izolării inutile, departe de farmecul vieții, culminează cu tonul comico-ironic din penultima strofă, constituind un elogiu indirect al modului minunat, în care au fost creați oamenii, pentru a savura plăcerile vieții de cuplu, așa cum sugestiv îndeamnă cea mai veche carte prin câteva versete, asemănătoare ca tonalitate: „Izvorul tău să fie binecuvântat și bucură-te de soția tinereții tale. / Cerboaică iubită, căprioară plăcută: / pieptul ei să te îmbete întotdeauna, / fii îndrăgostit necurmat de dragostea ei.”[122]:

„Ce spui, dragă surioară?
Zise hoțul din pădure
Cu-ai tăi ochi ca două mure,
Tu, frumoasă lăcrămioară,
Tu să mori, dulce minune!...
De vrei ochii să-ți lucească

121 Biblia, Geneza 1:28, p. 2. „Dumnezeu i-a binecuvântat și Ddumnezeu le-a zis: «Fiți roditori, inmulțiți-vă, umpleți pământul și supuneți-l; stăpâniți peste peștii mării, peste pasările cerului și peste orice viețuitoare care se mișcă pe pământ».”

122 *Ibidem, Proverbele,* 5:18, 19, p. 652.

Într-un rai de veselie
Și ca floarea de câmpie
În piept inima să-ți crească,
Hai cu mine-n codrul verde
Pe cărarea ce se perde
Să vezi șoimul de pe stâncă
Cum se-nalță, se izbește
Peste codrul ce zărește
În prăpastia adâncă."

Versurile lui Alecsandri constituie invitația la o existența simplă, trăită într-un cadru natural, plin de măreție și splendoare, prefigurând invitația, de mai târziu, din *Floare albastră* a lui Eminescu: „Hai în codrul cu verdeață...". Versurile aduc, în plus, o inconfundabilă jovialitate, o doză de ironie la adresa pervertitelor învățături și tradiții omenești, ridiculizate printr-un umor sănătos, de provenienţă populară:

„Vin în lumea fericită
Cu voinicul ce te cheamă
Căci cu dânsul nu e teamă
De-a mai fi călugăriță.
De-a mers sora, nu e știre;
Dar d-atunce prin grădină
Nici nu plânge, nici suspină
Nime-n deal la mănăstire."

Curmarea plânsului, prin întoarcerea la trăirea plenară, firească a vieții, este sugerată la modul eufemistic, ceea ce amplifică umorul degajat de o rafinată naturalețe și de un spirit zeflemitor, lipsit însă de virulență. Poetul evită trivialitatea, repudiată desigur de firea sa nobilă, finalul poeziei oferind sugestia renunțării la starea de însingurare impusă și a întoarcerii „la lumea fericită", ceea ce constituie o răsturnare a situației defavorizate a eroinei, prezentate în lamentația cu care debutase poemul:

„De când eu eram copilă
Sunt de toți ai mei uitată
Și de rude fără milă
În pustiuri lepădată!
Fără vină, din născare
Mă văzui eu pedepsită
Și de-a lumii dezmierdare

Mă simții în veci lipsită!
În amar trăind de mică,
Ochii-mi plâng, sufletu-mi geme,
Și ca plânsul ce jos pică
Viața-mi cade fără vreme."

Motivul lacrimii cumulează, în această poezie, semnificația tânjirii după „dezmierdare" fie că provine din plăcerile și satisfacțiile oferite de universul fizic, fie din farmecul și căldura prezenței umane. În absența iubirii și a sentimentelor tandre din partea pretinșilor apropiați: „rude fără milă", existența devine, după cum reiese din mărturisirea fetei, un supliciu, comparat poetic cu suprimarea vieții unei flori, lipsite de lumina soarelui. Este sugestivă folosirea verbelor „a pica" și „a cădea" la prezent, asociate nu frunzelor, ci lacrimilor și, în final, vieții care se prăbușește, înainte de vreme, în moarte.

Versurile baladei „Baba Cloanța" transmit mesajul că setea trăirii plenare a vieții nu poate fi nicidecum zăgăzuită nici de restricțiile ori de constrângerile, izvorâte din gândirea omenească, și nici chiar de degradarea progresivă a omului, datorată trecerii anilor.

Două metafore rețin atenția: iubita e o „frumoasă lăcrimioară" și existența însăși e „lacrimă". Despre folosirea formei de diminutiv: „lăcrimioară" citim o observație critică pertinenetă: „nu numai că aceasta nu stârnea pe atunci (la 1840) repulsie, dar era adoptată de toată lumea, ca un soi de paliativ al sărăciei imagistice"[123]. Motivul simbolizează existența neîmplinită a ființei, durerea concentrată în lacrimă, pe de o parte, iar pe de altă parte miracolului feminin, acea „dulce minune" din poezia eminesciană de mai târziu.

Asocierea celor două semnificații atrage atenția asupra impactul puternic al sentimentelor de iubire asupra eroilor și asupra modului în care e privită femeia, ca sursă a simțirii delicate, suave, tumultoase, asemenea naturii, accentuând importanța pe care o dobândește metafora lacrimii în poezia erotică a lui Alecsandri.

Motivul în discuție apare magistral valorificat și în poezia *Crai-nou,* un fel de *Luceafăr,* care anticipează capodopera eminesciană. Aceeași frenezie a vieții ne întâmpină și aici, aceleași înflăcărări ale elanului tineresc și sentimente amplificate cosmic.

Farmecul, gingășia, inocența personajului feminin sunt prezentate într-un portret viu, în care culoarea strălucește încă, și, ale cărui contururi delicate se

---

123 Vasile Alecsandri, *Opere,* vol.I, text ales și stabilit de G.C. Nicolescu și Georgeta Rădulescu-Dulgheru, studiu introductiv, note și comentarii de G.C. Nicolescu, București, Editura Pentru Literatură, 1966, p. 9.

prelungesc spre inefabil prin apelul la unele manifestări concrete ale universului, precum: freamătul câmpului, curgerea norilor, cântecul ciocârliei. Tragismul este accentuat de raportarea vieții umane efemere la natura veșnică:

„Zamfira tristă din cort ieșise
Și cu ochii umezi lung se uita
De când în lume gingășa fată
Zâmbea ca floarea de pe câmpii,
Numai de soare fu sărutată
Pe sânu-i fraged, pe-ai săi ochi vii.
Părul său negru ca nori de ploaie
De-a lung pe umeri, neted cădea.
Ades copila mândră vioaie,
De soare-n păru-i se ascundea.
Toți trecătorii simțeau deodată
O sete mare în pieptul lor
Beau multă apă, cătând la fată,
Și urmau drumul oftând de dor.
Ea cânta dulce ca ciocârlia
Ce ciripește vesel în ziori
Și suna gingaș atunci câmpia...”

Umplerea universului de dor, de cântecul trist al tânjirii după iubire debordează din cadrul emoțional al versului, devenind parcă realitate. Versurile: „Toți trecătorii simțeau deodată / O sete mare în pieptul lor,” aduc o notă stranie, un aer etern, complet neobișnuit într-o epocă în care poezia se afla abia la începuturile ei.

Apetitul pentru armonia secretă universală, pentru starea de extaz, întreținute de multitudinea de manifestări ale vieții, care se întrețes, își răspund și de care se impregnează, în cele din urmă, și ființa umană, constituie o notă unică a poeziei lui Alecsandri, pe care o vom regăsi numai în poezia eminesciană. Perceperea universului fizic ca o nesecată sursă de încântare și farmec se conturează încă de pe acum, ca și însoțirea ființei de tristețea gravă a neîmplinirii în iubire.

Motivul lacrimii totalizează aceste semnificații, transmițând clar mesajul imposibiliății renunțării la miracolul vieții, într-un univers proiectat să întrețină perpetuu starea de uimire, de bucurie și de încântare.

Personajul feminin din poezia lui Alecsandri continuă să privească „lung” „la cornul lunii”, „cu ochii umezi”, „cu gânduri mâhnite”, „cu chipul cernit”, fără să înțeleagă de ce „inima-i jălește” după cel „mult iubit”. Pierderea iubirii

determină răsturnarea echilibrului de forțe în univers, de aceea locul freneziei vieții îl ia sfâșierea neîntreruptă, jalea:

„Trei zile-n urmă, colo, pe vale,
Rămase singur un biet mormânt!
Ș-ades d-atunce un glas de jale
Șoptind s-aude astfel prin vânt...”

În balada „Maghiara”, tânăra este comparată sugestiv cu „un dulce crin” care însă trăiește „amarul” durerii provocat de pierderea iubitului ei. La fel ca în basme, aceasta pornește în căutarea lui, călare pe un cal „neîncălecat”, travestită „într-un viteaz cu paloș”. Ochii ei plânși „se topesc ca nori de ploaie”, comparație ce sugerează sentimentele arzătoare ale tinerei, prezentate hiperbolic prin transformarea lacrimilor într-o mică apă curgătoare. Remarcăm aceeași tendință de prelungire și amplificare a trăirilor prin animarea întregului univers.

Învingând teama de pericole: „codrii ... pustii / Unde urlă fiare mii”, „vântul ce suflă, vâjâiește, codrul” ce „urlă, clocotește, tunetul ce-n cer vâjâiește”, eroina e prezentată în timp ce călătorește zburând „nu ca vântul”, „Nici ca pasărea ușoară / Dar ca dorul ce omoară”, comparație specifică creației populare cu valoare de superlativ absolut pentru a transmite tăria iubirii, în stare să învingă tristețea și deznădejdea.

Prin intermediul onomatopeelor, al comparațiilor, al repetițiilor, al invocațiilor și al exclamațiilor retorice sunt evidențiate sentimente firești, de neliniște și zbucium intens, manifestate prin lacrimi:

„De trei zile plânge-acum!
De trei zile cată-n drum,
Dar nimica nu zărește
Căci iubitul ce jălește
Pe drum nici că se ivește!
Unde-i mândrul tău iubit?
În ce cale-i rătăcit?
Unde-i, Doamne! de nu vine
De trei zile lângă tine?”
„Cine-a spune unde-i, cine?”

Apelul la stilul comunicării directe, la interogațiile retorice contribuie la exprimarea „iubirii pătimașe, înrobitoare, topos celebru al eroticelor timpurii. Apare și o rafinare a metaforismului și o aprofundare a sentimentelor, care depășesc simplul «rău al iubirii» din lamentațiile predecesorilor prin prezentarea

suplimentară, a dimensiunii „cosmologice..., care îi dublează eroului, într-o oglindă cosmică, toate trăirile, multiplicându-i-le astfel al infinit”[124].

Poemul se încheie dramatic cu moartea tinerei, purtată de „tristul cal” spre apele întunecate ale râului, care continuă „să șoptească” povestea iubirii lor neîmplinite. Râul de lacrimi simbolizează iubirea neîmplinită, năvalnică, tumultoasă asemenea apelor, ale cărei ecouri par a răsuna și după moarte:

„Calul trist a rânchezat
Și-n pârâu năvală-au dat.
Apa-i crudă ca o fiară!...
Iar pe mal din unde-afară
N-au ieșit biata maghiară.
Când luci lumina-n zori,
Zăcea trupu-i printre flori,
Lângă malul alb de spume...
Și d-atunci pârâu în lume
Poart-a Maghiarei nume.”

Este de remarcat transferul atributelor feminității: gingășie, frumusețe, suavitate asupra altor elemente ale cadrului: „flori”, „mal alb de spume”, ceea ce induce ideea apartenenței individului la un univers, sensibil afectat de impactul morții acestuia.

Consonanța elementelor firii cu momentele de înaltă, duioasă desfătare pe care le trăiește cuplul de îndrăgostiți, echilibrează totuși suferința brutală și înalță eul poetic deasupra durerii, acesta experimentând prin propria simțire faptul că oamenii au fost creați cu calități divine, „după asemănarea lui Dumnezeu” (*Geneza* 1:26). Versurile anticipează, în mod uimitor, prin motive, ritm și muzicalitate structuri ale imaginarului nocturn eminescian:

„Din marginea lumii a morții regină
Vărsa-n calea noastră duioasa-i lumină [...]
Sunt ore fericite, sunt tainice plăceri
Ce-n cumpăna vieții plătesc ani de dureri!
Atuncea jalnic omul ridic-a sa frunte
Și-n ceruri cu mândrie ațintă ochiul său.
Ființa lui se-nalță ca vulturul de munte
Iubirea lui îl schimbă și-l face Dumnezeu
Atunci, mai dulce steaua lucește-n miez de noapte,
Și-n zori seninul pare mai vesel, mai curat;

124 Călin Teutișan, *op, cit.*, p. 38.

Ș-a zilei mii de glasuri, mii de șoapte
Îl proclamează-n fală a lumii împărat.
Acum este ora când geniul sfânt
Arde și vede minuni pe pământ...”

Tumultul de șoapte, de glasuri și de culori capătă înțeles numai când ființa umană se reintegrează armonios armoniei cosmice, de care se desolidarizase prin pierderea bucuriei și a liniștii interioare. Sonorități grave, de gong imens tind să redea „minunea” ceasului, când „ochiul” limpede îl întrevede cu „fală” chiar pe Dumnezeu, adică regăsește elanul inițial al omului de a comunica cu Creatorul său, de a-l imita prin iubire, înțelepciune, dreptate și putere. Limbajul erotic este superior, specific romantismului târziu:

„Căci fața ta iubită mi s-arăta oriunde
În vis, în flori, în stele, în dulcele senin;
Și inima-mi, cuprinsă de dorul ce pătrunde
Șoptea cu tine astfel prin tainicu-i suspin.”

Poetul surprinde starea de grație în care universul perpetuează și amplifică trăirea, eul se pătrunde de calitățile acestuia și în care lacrimile lipsesc, locul acestora fiind luat de „tainicul suspin” al iubirii împlinite.

Deoarece imaginile vizuale abundă în creația lui Alecsandri, atmosfera poeziei poate fi brusc întunecată de lacrimile durerii, implicând modificări de nuanță, de ritm, determinate de sentimentele apăsătoare de neliniște sau de deznădejde.

George Călinescu notează câteva caracteristici ale temperamentului poetului care interesează și în ceea ce privește abordarea metaforei în discuție: „Spre deosebire de Bolintineanu, Alecsandri a intuit caii imenși ai lui Gericault, cavalcadele satanice ale lui Delacroix, tristețea solemnă, musculoasă a grupurilor unui Girodet, pierdute sub copaci colosali. Puterea de presimțire contrastează cu meschinătatea mijloacelor sale firești. Alecsandri, în care clocotește cine știe ce sânge insular, are oroare de frig, de sforțare fizică, de mizerie... Corabia este mijlocul de locomoție potrivit temperamentului său, mișcarea lină între valuri și mare, îngăduind dormitarea, kieful. Cu multă finețe și-a caracterizat singur firea. El e un «culbec» închis în casa lui, un peștișor care se încălzește la soare, la suprafața apei, încercând un sentiment penibil, amestecat cu lene când trebuie să se deplaseze, temându-se de timpul caldo-vânto-friguros.... De câte ori gândul lui se încorda spre un scop determinat sau era smuls din vagabondare, avea impresia că făptuiește o acțiune rea, ca și când ar fi împușcat o rândunică. Parisul cețos și ploaia îi dau adevărate vedenii: «Aici a fost o seară și o parte de noapte o negură atât de deasă că nu se putea vedea om cu om

la pas. Trăsurile mergeau încet ca la o înmormântare și adeseori se ciocneau între ele,... pedestrași, sărmanii, rătăceau ca niște umbre pe strade și pe piațe, fără a putea să se orienteze. De la ferestrele mele nu zăream decât un ocean de aburi sub care zăcea Parisul înfundat și întunecat căci felinarele nu dădeau decât o lumină palidă ce mărea grozăvia întunecimii», iar în altă parte citim: «Copacii desfrunziți se înșiră ca niște scheleturi negre cu brațele ridicate spre cer și implorând o rază de soare»"[125].

Poet prin excelență solar, îndrăgostit de frenezia naturii, Alecsandri simte un refuz funciar pentru orice element care întreține disconfortul, neplăcerea sau durerea. Fire sensibilă, miloasă: „nu suferă tăierea de miei, de găini", „privește cu groază pe țăranii care vin iarna cu capul gol să-l ureze și îi roagă să se acopere îndată", poetul ar părea să producă o poezie în care motivul lacrimii să fie puțin valorificat, însă, tocmai predispoziția spre pace, calm, duioșie determină nuanțe și mai răscolitoare ale metaforei.

Impresionantă este constatarea despre „puterea de presimțire" a lucrurilor, „euforia" în care trăiesc personajele poemelor sale. Această intuiție nu se datorează cultivării unui idilism exagerat a vieții sătești sau eludării complete a conflictului de clasă, ci, înclinației poetului de a căuta în orice aspect al vieții o oază de înviorare și desfătare, gustului său pentru contemplarea detașată și nostalgiei evadării într-un univers diferit, al transparențelor, al culorilor calde, al beatitudinii: „nimic nu e mai frumos, mai atrăgător, nimic nu absoarbe gândurile cu o mai deplină încântare ca privirea acelei întinse albăstrimi a «Mediteranei»."

Acest apetit constant al unui univers strălucitor, limpezit de suferință este satisfăcut în viața de zi cu zi a poetului în moduri diferite, fie prin inventivitatea celor apropiați, fie prin propriile evadări în natură: „Paulina soția, prinde pițigoi și sticleți și-i ține într-o colivie atârnată de crengile unui copac pe tot timpul iernii. Primăvara, poetul ... se ghiftuie de verdeața câmpului. Sau își face rezerve de lumină: «Ne soyez pas surpris de mon silence. Je nage dans la lumière. Je voyage dans la bleu.»"[126].

Cu un asemenea temperament, Alecsandri este un frenetic și iremediabil nostalgic, atras de farmecul unor orizonturi de lumină și pace, pe care tinde să și le creeze chiar cu mijloacele de care dispune, și după care tânjește până la izbucnirea lacrimilor.

Tânăra îndrăgostită din poezia *Mărioara, Florioara* este metaforic numită „zânișoara munților", „sorioara florilor", o „lăcrămioară", adică o ființă familiarizată cu viața pădurii, integrată armonios ritmului acesteia:

---

125 George Călinescu, *Vasile Alecsandri*, București, Editura Tineretului, 1963, p. 36, 37.
126 *Ibidem*.

„Mărioara-i asculta
La izvoare se culca
Fața albă își spăla
Fag de miere ea gusta
Căprioare dezmierda
Și cu drag ea le-asculta
Cântecul păsărilor
De pe vârful crengilor
Și sunetul doinelor
De prin fundul crengilor,
Încât oricum o videa
De dor mare s-aprindea
Și din cale-i se-ntorcea
Și cu glas uimit zicea
«Iată zâna munților
Munților cărunților!»”

Grațioasă, fermecătoare, plină de viață, eroina se transfigurează prin trăire, fața i se luminează, iar ochii i se umplu de lacrimi, element care simbolizează elanul iubirii ferit de vulgaritate:

„Fața i se lumina
Ochii-n lacrimi își scălda
Și cu lacrimi ea râdea
Și-n cosițe-și s-ascundea
Și cum sta și cum vorbea,
Lacrimile-o-mpodobea.”

Despărțite de stăpâna lor, florile „plâng cu jale”:

„Și capetele plecau
Și de jale se uscau”,

după care este prezentat plânsul hiperbolic al „mumei”, în timp ce natura resimte, la rândul ei, tânjire și sete a vieții:

„Că din sat se ridica
Glas de mumă plângător
Bocet lung, pătrunzător
Ce prin văi amar suna
Și-n văzduh se-mpreuna

Cu alt glas răsunător
Glas de clopot jălitor."

În poezia care dă numele volumului din 1853: *Lăcrămioare,* poetul cântă legenda florilor numite astfel, simbolice dovezi ale afecțiunii tandre, „duioase", serafice, de dincolo de lume:

„Voi sunteți lacrimi de îngeri
Pe pământ din cer păcate,
Când prin stele legănate
A lor suflete curate
Zbor vărsând duioase plângeri."

Persistența durerii e străină sufletului poetului, însetat de senin și de plăcerea desfătării în belșug de calm, de liniște, încât, chiar și în momentele cele mai grele ale despărțirii prin moarte, lacrimile sunt șterse și durerea se percepe în mod atenuat prin intervenția speranței:

„Te duci, iubită scumpă, în țărmuri depărtate...
Lăsând în al meu suflet un mult amar suspin.
În ora de pornire, cu toții împreună
Doresc l-a tale pasuri călătorie bună,
Pe-o cale înflorită și sub un cer senin...
Căci sufletu-mi în taină șoptind inimei tale
Va depărta de tine orice gânduri de jale,
Va alunga din ochii-ți oricare negri nori."

„Optimismul cosmic"[127] și euforia vitală sunt cel mai pregnant exprimate în *Pasteluri*. Spre deosebire de poezia predecesorilor, în care natura se constituie ca o prelungire a eului poetic, nuanțând o stare sufletească, în cazul versurilor lui Alecsandri, impresia este că peisajul se detașează de scriitor și că acționează invers, în sensul atenuării, al calmării suferinței prin efectul armoniei irezistibile și a ritmurilor eterne ale firii asupra celui întristat.

În poezia *Sfârșitul iernii* lumina „pătrunde-n inimă", înviorând ființa însetată de viață. Teroarea iernii, obsesia frigului și a morții se topesc în aburul primăvăratic al râpilor, de pe care pornesc tumultos pâraie repezi, ce par a duce povestea altor minuni ale reveniri întregii naturi la viață:

„Câmpia scoate aburi; pe umedul pământ
Se-ntind cărări uscate de-al primăverii vânt.

[127] Paul Cornea, *op. cit.*, p. XIV.

Lumina e mai caldă și-n inimă pătrunde
Prin râpi adânci zăpada de soare se ascunde
Pâraiele umflate curg iute șopotind,
Și mugurii pe creangă se văd îmbobocind".

„Ardoarea juvenilă a primitivității", „sentimentele fundamentale și eterne contravin tragismului. De aceea lirica erotică nu reprezintă partea cea mai reprezentativă a operei sale, ci «Doinele» și «Pastelurile». Alecsandri nu e zdruncinat de neîmplinire, incertitudine și nici chiar de moartea iubitei. Deznodământul tragic se preface în amintire duioasă.... Pe Elena Negri o plânge,... însă echilibrul său îl determină să caute ceea ce este pozitiv în toate aspectele vieții, iubirea, ca și natura, oferindu-i poetului regimul beatitudinii. Alecsandri nu oferă nici poza celui care plânge cu marile solemnități lamartiene, nici pe cea a omului cu fața împietrită, căruia nenorocirea i-a secat lacrimile"[128].

Sentimentele de durere, atunci când sunt puternice, se descătușează în tumultul naturii, se risipesc în energii cosmice, eliberându-l de tensiunea care, altfel, ar fi consumat subiectul, l-ar fi transformat într-o victimă a durerii. Această dialectică a eliberării de suferință prin dialogul nestingherit cu spațiile libere, cu stihiile, cu viața clocotitoare, eternă, a naturii care-l alimentează, la rândul ei, cu sevele detașării, ale extazului, constituie secretul tranformării lacrimii în elemente ale unei „naturi hedonice"[129]. Astfel, apăsarea „omului trist" care „cade pe gânduri" este preluată de cerul plin de nori, de șuierul vântului care „umple de o surdă spaimă toate făpturile și, în sfârșit, de toamnă... Peisajul nu are preț artistic în sine. De aceea, caută să-l poetizeze, interiorizându-l, ridicându-l la expresia unei valori psihice"[130]:

„Din tuspatru părți-a lumei se ridică-nalt pe ceruri
Ca balauri din poveste, nouri negri plini de geruri.
Soarele iubit se-ascunde, iar pe sub grozavii nori
Trece-un cârd de corbi iernatici prin văzduh croncănitori,
Ziua scade; iarna vine, vine pe crivăț călare!
Vântul șueră prin hornuri răspândind înfiorare.
Boii rag, caii nechează, câinii latră la un loc,
Omul trist, cade pe gânduri și s-apropie de foc".

Dinamic, excelând în imagini sonore, tabloul constituie efectul terorii de „iarna cea cumplită", chiar de „norii grozavi" ai vieții. Iluziile omenești sunt trans-

128 *Ibidem*. p. XI.
129 George Călinescu, *op. cit.*, p. 64.
130 *Ibidem*, p. 65.

ferate naturii, prin intermediul personificărilor, preluate din poezia populară. Visele trecătoare ale tinereții alungă cu scurte străluciri, asemenea soarelui care se ivește câteva clipe dintre nori, întristarea și sentimentul zădărniciei vieții:

„Frunzele cad, zbor în aer și de crengi se dezlipesc
Ca frumoasele iluzii dintr-un suflet omenesc.
Soarele rotund și palid se prevede printre nori
Ca un vis de tinerețe printre anii trecători.
Noaptea-i dulce-n primăvară, liniștită răcoroasă
Ca-ntr-un suflet cu durere o gândire mângâioasă."

Hiperbolismul, senzualismul, ilimitarea perspectivelor, clocotirea forțelor naturii îl apropie de romantici și, în cazul său, diluează suferința.

Perfect creat pentru universul teluric și ancorat în ciclurile acestuia, omul se simte în permanență chemat să trăiască din plin bucuria existenței, așa încât refuzul individului de a se pierde în hora vieții, precum și faptul de a persista în tristețe și amărăciune echivalează, din punctul de vedere al poetului, după cum transmit versurile poeziei *Omul singuratic*, cu „nemernicia", cu înstrăinarea gravă de semeni, și, în cele din urmă, cu moartea, atât ca implicare sufletească, cât și ca epuizare a duratei vieții:

„Nemernic este omul ce n-a-ntâlnit în cele
O gingașă pereche în cursul vieții sale!
Pe inima lui seacă, ruină părăsită,
Păianjenul urzește o pânză încâlcită
Prin care nu răzbate nici o simțire bună...
Ca racla ce-i deșartă, lăuntrul ei răsună!
Călărețul plânge, se înfiorează,
Glasul cel din urmă, lânced, trist, urmează:
În groapa ce-l ascunde e mort de două ori
Acel ce-i dat uitărei de-ai lumei trecători!
În viață a fost singur și singur după viață,
Pierdut pe vecinicie în umbra ce-l îngheață.
Ah! El va fi când morții ieși-vor din mormânt,
Străin pe ceea lume, străin ca pe pământ!
Tristul singuratic moare-n jale amară.
Lângă el suspină buhna solitară." (*Omul singuratic*)

În contrast cu aceste versuri, poezia *O noapte la țară* conține invitația directă de a trăi intens deliciile și farmecul vieții, în acord cu frumusețea și vitalitatea

elementelor naturii, acest mod de ființare în univers constituind o sursă de înaltă poezie și o posibilitate „de îndumnezeire” a omului:

Plăcut, plăcut e ceasul de griji ne-ntunecat,
Ce dulce este viața ce curge lin, departe
De-al omenirei zgomot, de-a ei fumuri deșarte!...
Era o noapte lină, o mult frumoasă noapte,
Ce revărsa în lume armonioase șoapte
Și multe glasuri blânde în inimi deștepta;
O noapte de acele ce nu le poți uita,
Care aprind în suflet scânteie de iubire
Și pun pe frunte raze de îndumnezeire.
Căci dulce-i pentru altul și-n altul a trăi,
Și dulce-i de-a zice, când inima jălește,
Am o ființă-n lume ce știu că mă iubește.”

Iubirea, abandonul dulce în contemplarea miracolului existenței sunt, în poezia lui Alecsandri, posibilele ieșiri din labirintul durerii, al lipsei de înțelegere a sensului vieții, atenuând consistent lacrimile și suferința.

Grigore Alexandrescu – Lacrima fierbinte

Lacrima, metaforă

- a sinelui poetic, identificat drept *parte din trista omenire*,
- a dezamăgirii produse de societatea vremii,
- a durerii în fața suferinței celorlalți,
- a ființării în lume ca prezență nesigură, anonimă: *fantomă plângătoare*,
- a speranței eliminării cauzelor suferinței,
- a durerii coborâte la *cheia muzicală a bocetului,*
- a *încetățenirii* răului,
- a vocației civice de a vesti lumii o apropiată eliberare,
- a atitudinii de toleranță superioară în fața răutății,
- a *batjocoritoarei amărăciuni,*
- a epuizării extreme, asociate cu secarea lacrimilor,
- a denunțării ipocriziei și a falsității de orice fel,
- a „răului" de prezent și a inadaptabilității la realitatea degradată,
- a viziunii *infinite sau catastrofale* asupra durerii: *lacrima hrană,*
- a revărsărilor pluviale uriașe, emanație a durerii cosmice,
- a sentimentelor de iubire, în stare să înflăcăreze ființa și să transforme pustiul existențial în desfătare: *lacrima fierbinte*,
- a iubirii ca *balsam fericit*, a împlinirii și a certitudinii sentimentelor,
- a sufletului invadat de umbrele morții.

Personalitate prin excelență înclinată „spre didacticism,... judecată sănătoasă, bonomie, bun-simț, îngăduință, incisivitate nerăutăcioasă în numele adevăru-

lui"[131], Grigore Alexandrescu își mărturisește cu claritate temperamentul său literar: „Eu sunt din numărul celor care cred că poezia, pe lângă neapărata condiție de a plăcea, condiție a existenței sale, este datoare să exprime trebuințele societății și să deștepte sentimente frumoase și nobile, care înalță sufletul prin idei morale și divine"[132].

Apropierii de clasicism prin tendința moralizatoare, stăpânire, claritate, conștiința dependenței cosmice, setea de abolire și transcendere a istoriei, i se adaugă, în cazul său, unele trăsături ce țin de schimbarea gustului în epocă, de deschiderea spre „înaltul hieratism al melancoliei", spre exprimarea complexității senzoriale și sufletești a ființei umane, spre sondarea și contemplarea „proporțiilor infinite"[133] ale universului și ale existenței.

Încă de la debutul din 1832, poezia lui Grigore Alexandrescu se remarcă prin prezența unor teme specific romantice: tristețea, mormintele, meditația nocturnă, antagonismul dintre individ și societate, aspirația spre sublim, teme care valorifică și metafora lacrimii. Poezia sa se ancorează sub steaua „meditației interogative, în care sunt frecvente expresiile aforistice, gnomice, noțiuni și concepte cu înalt grad de abstractizare: fericirea, frumusețea, iubirea."[134]:

„Să stăpânim durerea care pe om supune,
Să așteptăm în pace al soartei ajutor;
Căci cine știe oare, și cine îmi va spune
Ce-o să aducă ziua și anul viitor?
Mâine, poimâine, poate, soarele fericirei
Se va arăta vesel pe orizont senin;
Binele adesea vine pe urmele mâhnirei
Și o zâmbire dulce dup-un amar suspin." (*Anul 1840*)

Încrederea optimistă a poetului într-un viitor măreț al omenirii este exprimată metaforic prin sintagma: „soarele fericirei", metaforă desemnând forța în stare să șteargă „durerea", „mâhnirea", „amarul suspin", adică orice durere provocată de imperfecțiunea umană și de sistemul corupt al lumii. Tonalitatea energică, plină de încredere și patos e specifică epocii: deceniul al patrulea al secolului trecut, perioadă în care se făcea simțită tot mai mult frământarea care

---

131 Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii moderne,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971, p. 46–47.

132 P. Zarifopol, *Pentru arta literară,* Vol I., București, Editura Minerva, 1971, p. 102–103.

133 G. Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent,* București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 149–150.

134 Mircea Anghelescu, *Introducere în opera lui Grigore Alexandrescu*, București, Editura. Minerva, 1973, p. 77.

prevestea revoluția. Versurile redau atmosfera incendiară din preajma acestui eveniment, liman visat al ștergerii lacrimilor, al sosirii „vremii" mult așteptate:

„A lumei temelie se mișcă, se clătește
Vechile-i instituții se șterg, s-au ruginit;
Un duh fierbe în lume și omul ce gândește
Aleargă către tine, căci vremea a sosit!"

Dar pe tine, an tânăr, te văz cu mulțumire!
Pe tine te dorește tot neamul omenesc!
Și eu sunt încă parte din trista omenire
Și eu a ta sosire cu lumea o slăvesc." (*Anul 1840*)

Poetul se identifică drept „parte din trista omenire", atitudine ce are la bază sentimentul profund de neliniște al omului care nu își poate găsi fericirea în absența cunoașterii sensului vieții. Observația unui sociolog, S.M. Jourard[135], în legătură cu acest subiect, se potrivește și în cazul poetului: „Omul trăiește atâta vreme cât simte că viața lui are sens și valoare, câtă vreme are pentru ce să trăiască... De îndată ce sensul, valoarea și speranța dispar din viața sa, el încetează să mai trăiască; începe să moară".

Sub aspectul căutării firești, stăruitoare a adevăratului sens al vieții, lacrimile simbolizează tristețea neîmplinirii ființei umane și speranța arzătoare a găsirii unei eliberări grandioase. Aceste preocupări explică prezența covârșitoare a sentimentului cetățenesc în lirica poetului de după 1840, etapă romantică a afirmării acestuia. „Anului", „prezis atât, măreț reformator", Alexandrescu îi cere acțiuni radicale, profund înnoitoare:

„Începi, prefă, răstoarnă și îmbunătățează,
Ad-o fără zăbavă o turmă și-un păstor."

Nu este prima dată când oamenii își pun speranța într-o eliberare de sub un regim politic. În acești ani de pregătire revoluționară, în care Alexandrescu se implică din plin, „marea înfuriată"[136] a omenirii își mișca năvalnic talazurile. Boierimea retrogradă se împotrivea cu ultimele sale puteri oricărei schimbări. Se surpa o orânduire, se puneau bazele unei lumi în care oamenii investeau mari speranțe. Poetul își urmărea țelurile cu fermitate și consecvență. Însă, eliberarea râvnită de acesta este, de fapt, una de proporții și profunzimi neo-

135 Jourard S.M., *The Transparent Self (2nd ed.)* New York: Van Nostrand Reinhold, 1971.

136 Biblia, *Isaia* 57: 20, p. 739: „Dar cei răi sunt ca marea înfuriată, care nu se poate liniști și ale cărei ape aruncă afară noroi și mâl."

bișnuite, deoarece vizează însăși condiția umană, de aceea în versuri sale se amestecă unele trimiteri biblice bine cunoscute:

„Când se născu copilul ce s-aștepta să vie
Ca să ridice iar pe omul cel decăzut
Un bătrân îl luă în brațe, strigând cu bucurie:
«Sloboade-mă, stăpâne, fiindcă l-am văzut.»"

Poetul exprimă aceeași speranța pe care o nutreau și oamenii din timpul lui Isus, care doreau să-l vadă imediat rege întronat pentru a obține eliberarea de sub detestatul jug al Romei. Însă, scopul inițial al lui Dumnezeu implica mai mult decât eliberarea oamenilor de sub o autoritate politică și viza, de fapt descătușare definitivă a omenirii din starea de durere și din moarte, idee care rezultă și din versurile lui Alexandrescu: „Ca să ridice iar pe omul cel decăzut".

Poetul manifestă și el încredere într-o soluție oferită de oameni. Sentimentele care urmează acestei arzătoare speranțe sunt exprimate în aceeași scrisoare din iunie 1849 către prietenul său Ghica, rânduri care dezvăluie cauza tristeții sale și a dezamăgirii profunde, exprimată prin lacrimi: „Viața este tristă și descurajarea adâncă... De multă vreme trăiesc foarte retras și mi-am tăiat mai toate relațiile cu societatea cea înaltă". Poetul care „luase până atunci parte la viața zgomotoasă ce curgea în valuri de veselie, în București, sau afară, la țară, începe să se tragă mai în umbră, în liniștea colțului de întuneric pe care, odaia cuiva, oricât ar fi de săracă, este totdeauna gata a-l primi"[137].

Alexandrescu, observă cu finețe un critic, „nu are structura marilor melancolici, nu este un mizantrop", constituția sa intimă fiind aceea „a unui clasic, pentru care lumea există." Poet plin de forță, „regizor nevăzut al unei comedii în care emite reflecții, smulge măști, denunță moravuri, poetul râde și critică, savurează cu rafinament spectacolul naturii umane"[138]. Această fire deschisă, sociabilă, rămâne totuși străină într-un univers pe care îl detestă și îl ridiculizează cu neascunsă indignare.

Amintindu-și despre el, Ioan Ghica scria: „nici intriga, nici lingușirea nu s-au putut apropia vreodată de dânsul"[139], iar Emil Gârleanu, cucerit de energia uimitoare a lui Alexandrescu nota: „neînduplecat, duios și măreț, mușcător și zâmbitor în *Satire*, biciuitor în *Fabule*, poetul croiește o lume nouă". Și elogiul

---

137 Emil Gârleanu, Gr. Alexandrescu, Poezii, Culegere asupra vieții și operei poetului și însemnări, București, Editura Librăriei Leon Alcaly, 1907, p. 10, 11.

138 Dumitru Micu, *Gr. Alexandrescu, Poezii, Antologie și postfață*, Editura Minerva, București, 1979, p. 229, 230.

139 Ion Ghica, *Amintiri despre Grigore Alexandrescu*, în *Scrisori către V. Alecsandri*, București, Editura pentru literatură, 1887, p. 668.

continuă pe același ton plin de sinceritate: „La nici un poet al nostru nu se găsește atâta entuziasm, atâta lepădare de sine și dragoste pentru alții. Durerea lui nu-l neliniștește, ci aceea a altora”[140].

„Altruismul cel mai vibrant ia locul «egotismului» romantic”, observă Călinescu, astfel că atitudinea poetului ajunge să fie una de distanțare de propria durere, astfel că sfâșierea și lacrimile sunt disprețuite la modul imperativ:

„Eu nu îți cer în parte nimic pentru mine;
Soarta-mi cu a mulțimii aș vrea să o unesc;
Dacă numai asupră-mi nu poți s-aduci vreun bine,
Eu râz d-a mea durere și o disprețuiesc.” (*Anul 1840*)

În versuri pline de patos, poetul își apără dreptatea, refuzând atât „mândria” fericirii, cât și ofilirea sufletului sub povara „mâhnirii”, care ar putea duce la pierderea încrederii în Creator. Această nuanță întunecată a deznădejdii necontrolate, excesive este cuantificată, în balanța conștiinței sale, ca fiind la fel de gravă ca păcatul îngâmfării într-o glorie efemeră. Poetul se adresează divinității pentru a primi îndrumare, corectare și pentru a ține sub control păcatul egoismului, dorindu-și, în schimb, să le slujească altruist altora:

„Mândria-n fericire să nu mă stăpânească,
Mâhnirea în restriște să nu mă umilească,
Dreptatea să o știu.
Conștiința să-mi fie cerească ta povață,
Prin ea tu mă-ndreptează
Și când greșesc mă-nvață
Cum trebuie să fiu.
Fă să doresc deobște al omenirei bine.” (*Anul 1840*)

Când durerea devine molipsitoare, riscând să provoace celor din jur întristare, poetul „își va acoperi decent fața cu masca bucuriei”[141], atitudine ce dezvăluie aceeași reținere de a atrage în mod nepotrivit atenția asupra sa ori de a ofensa în vreun fel. De fapt, nobletea gândirii și a simțirii sale îl fac un paria într-o societate, căreia nu-i împărtășește idealurile:

„Lumea mă crede vesel, dar astă veselie
Nu spune-a mea gândire, nu m-arată cum sunt
E haina de podoabă, mască de bucurie,
Și mâhnirea mi-e numai al inimei veșmânt.” (*Mângâierea unei tinere*)

---

140 Emil Gârleanu, *Grigore Alexandrescu, Culegere de poezii, op. cit.*, p. 19.
141 G. Călinescu, *Gr. Alexandrescu*, București, Editura pentru Literatură, 1962, p. 147.

Chiar și atunci când tonul e grav, poetul „cântând romantic solitudinea în afara cetății, a cărei forfotă are vuietul albinelor, acesta dă plângerii o cadență alegră”[142]. Din multiplele fațete de manifestări dinamice ale naturii, Alecsandrescu reține ceva din energetismul acesteia, încearând să imite „lecția” primită de la frunza desprinsă din ram, ce continuă „să salte” purtată de vânt departe, spre un „țărm” neștiut ori se acompaniază protector de glasul vreunui câine tovarăș, care tulbură liniștea locurilor prin „urletele sale” stridente. „Fantomă plângătoare”, cum se autodefinește poetul, Alexandrescu percepe ființarea în lume ca o inconsistentă apariție, trecere de-o clipă, anonimă și nesigură asemenea umbrei, al cărei unic element individualizator, viu, strident îl constituie lacrimile. Motivul transmite, înaintea poeților moderni, ideea durerii dominante, ca element simbolic al existenței, receptate îndeosebi sub aspectele ei dezolante, sumbre, răscolitoare:

„Fantomă plângătoare
Eu trec această lume
Ca frunza plutitoare
Ce saltă până moare
Pe țărm fără de nume.
Când somnul se arată
La oameni să aline
Strigarea tulburată
Ce e asemănată
C-un vuiet de albine.
Tovarăș de-ntristare,
Un câine lângă mine,
Prin urletele sale
Natura să răscoale
În aste locuri vine.” (*Întristarea*)

Prietenia, temă foarte răspândită la poeții secolului al XVIII, „îi apare ca un dizolvator al durerii, așa cum lumina soarelui împrăștie întunericul nopții și atunci când poetul se reprezintă pe sine însuși «cu fruntea galbenă rezemată pe mâna cea slabă», răspândindu-și în vânt gemetele, la care răspunde Echo”[143]. Orice gest de însoțire: fie ecoul, fie urletele unui câine calmează suferința cauzată de „simțirile durerii” și evidențiază nevoia acută a ființei umane de afecțiune și iubire. Folosirea imaginii metaforice a „soarelui cel falnic” ce alungă noaptea și

142 *Ibidem*.
143 G. Călinescu, *op. cit,* p. 149.

topește negurile, precum și aglomerarea de verbe la prezent indicând acțiuni concrete: „a curăța", „a scădea", „a se-mprăștia" și, în final, „a pieri", transmit sugestiv speranța certă a eliminării cauzei suferinței:

„La glasul său cel dulce, ca noaptea care cade
Când soarele cel falnic s-arată sus pe cer,
A mea nenorocire se curăță și scade,
Simțirile durerii se-mprăștie și pier." (*Prietașugul*)

Totuși, atitudinea inițială a poetului, asemenea unui fundal pe care se proiectează, mai târziu, sentimentul tristeții, este optimismul cel mai cutezător și profund, peste care durerea se insinuează grav, „coborâtă la cheia muzicală a bocetului, o tânguire asemenea aceleia pe care o va intona Goga în *Noi*"[144]:

„După suferiri multe inima se-mpietrește
Lanțul ce-n veci ne-apăsa uităm cât e de greu;
Răul se face fire, simțirea amorțește
Și trăiesc în durere ca-n elementul meu."

Mărturisirea „încetățeniri" răului are greutatea pe care o va avea mai târziu „plumbul" în poezia lui Bacovia, element simbolic ce transmite ideea de apăsare sufletească sfâșietoare, de monotonie surdă a durerii neîntrerupte. Sunt versuri care se decupează de atmosfera epocii, de încercările încă nesigure și tatonările firești ale găsirii unei tonalități proprii în poezie. Când poetul scrie: „Trăiesc în durere ca-n elementul meu", el exprimă, înaintea poeților simboliști moderni, o saturație a durerii, mărturisită la modul ironic și tragic deopotrivă, transmite o tristețe grea, mistuitoare, uneori cu aerul de a o lua în râs, de a se amuza de propriile lacrimi.

Evocând o lume cenușie, apăsătoare, în panouri ample, Alexandrescu se apropie, într-o oarecare măsură, și de mesianicul Octavian Goga. Ca și poetul de la Rășinari, înaintașul acestuia se identifică cu durerea mulțimii și are vocația civică de a vesti lumii o vreme a mântuirii ce va veni. Dacă Goga este, însă, „un revoltat", care s-a născut, după cum mărturisește acesta: „cu pumnii strânși, cu sufletul organizat pentru revoltă"[145], „un luptător" plin de patos și de energie, Alexandrescu, dimpotrivă, rămâne la o tonalitate solemnă a durerii, la un echilibru superior.

Nemulțumirea și dezamăgirea lui nu se transformă niciodată în ură clocotitoare, în energii negative acumulate până la revărsare. Dorința răzbunării este

144 Dumitru Micu, *Gr. Alexandrescu, Poezii*, București, Editura didactică și pedagogică, 1979, p. 220.

145 Octavian Goga, *Opere*, Prefață, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 12.

străină sufletului melancolic al poetului, înclinat spre mulțumire și toleranță superioară, în acord cu firea sa nobilă. „Eu niciodată n-am criticat pe nimeni, pentru că mi-a plăcut să fiu în pace cu toată lumea și pentru că prea puțini oameni suferă cu mulțumire să le arăți greșelile, iar de n-am răspuns la criticile personalităților adresate împotriva-mi, meritul acesta nu e al meu, ci al censurii de binevoință care nu mi-a îngăduit: altfel poate că n-aș fi avut filosofia de a le privi cu disprețul pe care-l meritau: a le lăsa în pedeapsa cugetului lor pe acei oameni care nu se rușinează de nimic ..."[146]. Cât de diferită este „rugăciunea" lui Goga: el cere ca „brațul" său să fie întărit de „tăria urii" și sufletul să-i fie fortificat de revoltă, asemenea unei mări răscolite de furtună în lumina rece a fulgerelor:

„Sădește-n brațul meu de-a pururi
Tăria urii și-a iubirii...
În suflet seamănă-mi furtună
Să-l simt în matca-i cum se zbate
Cum tot amarul se revarsă
Pe strunele înfiorate;
Și cum sub bolta lui aprinsă
În smalț de fulgere albastre,
Încheagă-și glasul de aramă:
Cântarea pătimirii noastre." (*Rugăciune*)

Amestecul iubirii cu ura și setea răzbunării nu constituie semnul de identificare a autenticei credințe, astfel că „rugăciunea" lui Goga apare ca o emanație necontrolată de sentimente răscolitoare, contradictorii, care nu conduc la pace și nu soluționează durerea.

În cazul lui Alexandrescu, umorul rafinat echilibrează nemulțumirea, iar solemnitatea dă culori profunde deznădejdii. „Poetul posedă", notează G. Călinescu în *Istoria literaturii române*, „tehnica marilor solemne instrumente muzicale, înaltul hieratism al melancoliei". Astfel, valoarea poeziei este argumentată în virtutea „muzicii profunde", care o traversează. Poetul „are geniul declarației grave, tot el declamă într-un chip inimitabil, cu un glas din ce în ce mai stins, într-o inerție care se ghicește a deveni imobilitate la ultima silabă", notează acesta, iar „disertația nu mai este o învățătură, ci explicația pe care un osândit din infern o dă unui nou Dante asupra cauzei care-l face să suporte o tortură gravă"[147].

---

146 Grigore Alexandrescu, *Culegere* de Emil Gârleanu, *op. cit.*, p. 27.
147 Dumitru Micu, *op.cit.*, p. 219–220.

Maliţios cu inocenţă, visător, tumultuos și tandru, poetul se închide asemenea unei plante la apropierea amurgului. Durerea îl înfășoară dominantă, cu apele ei otrăvitoare, cunoscute încă din copilărie: de la solitudinea apăsătoare, pe care a resimțit-o adolescentul după pierderea în moarte a ambilor părinți, la cenușiul existenței mizere, de la dezamăgirea de a vedea năruite idealurile mult visate la „batjocoritoarea amărăciune"[148], cu care va conchide adesea despre zădărnicia existenței și, în cele din urmă, la extenuarea psihică din ultimii ani ai vieții sale, împovărate de lipsuri și aproape șterse în uitare. Într-o asemenea descreștere de energie se încheie poezia *Anul 1840*, care ar părea un rezumat al vieții poetului însuși. Tonusului vital, încrederii structurale în izbânda binelui, exprimate inițial în versurile:

„Mâine, poimâine, poate, soarele fericirei
Se va arăta vesel pe orizont senin
Binele adesea vine pe urmele mâhnirei
Și o zâmbire dulce dup-un amar suspin!",

culminând cu exprimarea explozivă din versurile: „An nou! Aștept minunea-ți ca o cerească lege", îi urmează îndoiala, formulele interogativ retorice, golirea de sens și deznădejdea cea mai aspră. Privirea este goală de lacrimi, iar fața împietrită de apropierea sfârșitului. Absența lacrimilor simbolizează epuizarea extremă și ieșirea din matca firească a sentimentelor, urmate de invocarea morții, ca ultima soluție eliberatoare de chinul unei vieți trăite în suferință:

„Atunci dac-a a mea frunte galbenă, obosită,
Dacă a mea privire s-o-ntoarce spre mormânt
Dac-a vieții-mi tristă făclie osândită
S-o-ntuneca, s-ar stinge d-al patimilor vânt,
Pe aripile morții celei mântuitoare,
Voi părăsi locașul unde-am nădăjduit".

Totuși, încrederea poetului în devenirea omenirii rămâne o temă dominantă în lirica lui Alexandrescu, care echilibrează neîncrederea și tristețea exprimate adesea ironic: „De-mbunătățiri rele cât vrei suntem sătui."

Într-un secol, despre care poetul credea că este „prea bun pentru fabuli", o lume în care toate se întâmplă pe dos, reacția firească a acestuia este un act recuperator: restabilirea, prin poezie, a reperelor morale autentice. Atitudinea sa, diferită de a celorlalți, e surprinsă sugestiv în poezia *Oglindele*. În loc să refuze

148 Silvian Iosifescu, *Grigore Alexandrescu, Versuri și proză*, București, Editura Tineretului, 1963, p. 23.

recunoașterea adevărului, eroul are curajul de a accepta realitatea așa cum este, chiar dacă prin aceasta se expune batjocurii sfidătoare a celor mai mulți. El nu poate trăi printre locuitorii „țării", unde, simbolicele oglinzi ale adevărului au fost deja interzise și, unde, adevărul chip al ființelor nu este reflectat nici măcar de apele întunecate al râului, despre care aflam că:

„Erau atât de negre și-atât de-ntunecate,
Încât nu putea omul nici umbra a-și vedea."

Deși trăiește într-o lume obișnuită să refuze adevărul, eroul lui Alescandri continuă să caute, să păstreze și să folosească „cioburi" din „oglinzile" neobișnuite, ce provin dintr-un simbolic naufragiu, sugerând realitatea nefalsificată. O corabie, încărcată cu această prețioasă marfă, se sfărâmă într-o zi de stânci, iar talazurile împing cioburile la țărm. Privindu-se în ele, locuitorii sunt cuprinși de întristare, deoarece descoperă, în aceste „lacrimi" reflectorizante, adevărul curat despre ei înșiși, motiv pentru care cei care le folosesc sunt respinși cu violență, iar adevărul este interzis cu asprime:

„Cu toții alergară,
Și-n grabă le adunară
Se priviră în ele, și cuprinși de mirare
Văzură adevărul, mulți însă cu-ntristare
Dar, aflând dregătorii minunea întâmplată,
Porunciră îndată
A se sparge cu pietre și a se desființa
Oglindele acelea oriunde s-ar afla." (*Oglindele*)

Incomode și strălucitoare, purtând imaginile fierbinți ale altui mod de a vedea lumea, simbolicele cioburi, asemenea unor lacrimi ce trădează durerea ori suferința, oricât de bine ascunse, constituie un avertisment împotriva ipocriziei și a falsității de orice fel.

Reacția lui Alexandrescu față de degradarea prezentului este directă, fermă, la fel ca cea a marilor contestatari de mai târziu: Eminescu și Goga, poetul ajungând să manifeste un adevărat „rău" de prezent. În poezia *Epistolă către Voltaire* el scrie: „Aș vrea să poți să-nviezi, o zi numai să trăiești", invocație retorică adresată lui Voltaire, prin care poetul încearcă să își tempereze iritarea produsă de mascarada politică, de intrigile de culise și de corupția epocii sale, pe care le denunță pe un ton sarcastic:

„Parnasul nostru să-l vezi, apoi să ne mai vorbești.
Unul, iscoditor trist de semeni încornorați,

Lipsit de duh creator numește pe toți ceilalți,
Se plânge că nu-nțeleg acei care îl ascult,
În vreme ce el însuși nu se-nțelege mai mult...
Cu toate-acestea luăm titluri de mari autori,
Dăm sfaturi și osândim, ne facem legiuitori,
Râdem de unii câțiva, și publicul de noi toți."

Denunțarea fără menajamente a lipsei oricăror repere morale, în societatea contemporană poetului, produce reversul râsului: plânsul, lacrima inadaptării, refuzul realității agresive, umilitoare.

Privită în ansamblu, poezia închide în ea sâmburele speranței în rolul modelator al literaturii: „Prin scrieri vom preface năravuri desfrânate" și în înaintarea omenirii spre „viitorul nemărginit și spre anii cei veșnici." Speranța în viitorul etern al omenirii nu este o simplă iluzie, în cazul lui Alexandrescu, ci reprezintă chiar intuirea, într-o anumită măsură, a sensului superior al existenței, așa cum îl revelează Biblia: „Cei drepți vor stăpâni pământul și îl vor locui pe vecie"[149].

În ceea ce privește forța moralizatoare și impactul social a literaturii asupra cititorilor, acestea nu îl vor mulțumi pe poet, fapt ce rezultă din exprimarea dezamăgirii de a nu vedea niciun fel de îmbunătățiri în starea de lucruri a societății vremii sale. Într-adevăr, oricât de bine intenționați ar fi fost vreodată poeții, oricât de mobilizator ar părea mesajul transmis de operele acestora, de acerbă critica ori de înflăcărată încurajarea, producțiile literare sau de altă factură, în care și Alexandrescu își pusese încrederea, rămâneau, în continuare, rodul gândirii umane imperfecte, nefiind în măsură să rezolve impasul în care se afla societatea timpului său. Totuși, încrederea poetului într-un viitor fericit, promis de către Dumnezeu, încă de la început, și intuit de poet, constituie o fericită anticipare a ceea ce mai târziu, Lucian Blaga va exprima, în același spirit: „Timp nou, bine-ai venit! / Bine-ai venit!"

Motivul lacrimii e valorificat îndeosebi în etapa inițială a creației sale, în latura romantică a acesteia și aproape lipsește în satire, în epistole și în fabule, sector al creației în care locul contemplării elegiace îl ia acțiunea.

În versurile publicate la 18 ani, adolescentul își mărturisește durerea copleșitoare a pierderii în moarte a ambilor părinți, viața apărându-i orfanului ca o succesiune apăsătoare de ierni nesfârșite, bântuite de viscolul aspru al deznădejdii:

„De când pierdui părinții-mi trei ierni întregi trecură,
Trei ierni, căci după ierne viața-mi socotesc

[149] Biblia, *Psalmii*, 37:29. p. 377, 378.

Căci zilele ca iarna de viscoloase-mi fură,
Copaci din miezul iernii ce vânturi îi clătesc."

Metaforele: „iarna", „viscolul", copacii" se asociază plânsului și lacrimii, ca simboluri ale existenței sfâșiate de singuratate, de sentimente răscolitoare, idee transmisă și de folosirea repetiției, precum și a verbului „clătesc" la timpul prezent cu care se încheie strofa, sugerând o acțiune intensă, neîntreruptă a durerii.

În poezia *Suferința* poetul transmite sentimentele de tristețe și refuzul existenței solitare într-un univers apăsător, lipsit de orice perspectivă, ceea ce îl conduce spre deznădejde amară și chiar spre dorința de a găsi repaus și „pace" în moarte, atitudine pe care o vom regăsi, mai târziu, în versurile memorabile ale *Odei* eminesciene:

„Și ochii mei în lacrimi înoată în tăcere,
Și pizmuiesc adesea pe cei ce nu mai sunt;
Zadarnica dorință când sufletul nu piere!
Nu o să-mi tulburi oare și pacea din mormânt?"

G. Călinescu observa, în cazul poeziei lui Alexandrescu, că „totul e văzut în proporții infinite sau catastrofale. Aceasta megaloscopie este proprie romanticilor"[150]. Însă, în cazul său, „elegia ... ajunge la un nivel superior de expresie. Sobrietatea limbajului, caracteristică autorului, servește unor imagini care se susțin prin ele înseși, fără excesele cunoscute ale lamentației suferitoare. Serii de simboluri sau de scenarii, ce caracterizau poezia predecesorilor, sunt încă de găsit în lirica autorului ... Însă, ele se topesc în contextul unui imaginar de o altă factură, intectualistă și filosofică... Discursul oferă, astfel, măsura unei evoluții certe spre maturitate a poeziei, manifestată printr-un control tehnic superior și prin capacitatea de a epura (prin eliminare) scoriile retorice ale limbajului poetic"[151].

În poezia menționată, poetul folosește câteva metafore sugestive: imaginea tigrului feroce, însetat de sânge care își pândește prada „în pustiuri" la lumina fulgerelor. Asemenea acestuia, sensibilitatea poetului pare a căuta ocazii de descătușare a energiilor negative, reținute multă vreme, în grandiosul spectacol al naturii răscolite de stihii, în orchestrația gravă de fulgere și lumini cerești. Locul lacrimilor este luat de revărsările îmbelșugate de ploaie din timpul furtunii, acele uriașești lacrimi, în stare să contrabalanseze intensitatea arderii interioare:

---

150 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 151.

151 Călin Teutișan, *Temă și convenții, Poezia erotică românească*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004, p. 51–53.

„Îmi place a naturei sălbatică mânie
Și negura și viscol și cer întărâtat,
Și tot ce e de groază, ce e în armonie
Cu focul care arde în pieptul sfâșiat.
În umbra-n întuneric, gândirea-mi se arată,
Ca tigrul în pustiuri o jertfă așteptând,
Și prada îi e gata... De fulger luminată,
Ca valea chinuirei se vede sângerând."

Poetul își poartă tristețea pretutindeni, răscolind atent orice tainică ieșire, o posibilă cale care să-l conducă spre aflarea înțelesului lumii: printre stânci, prin pădurile răcoroase de „molizi" și „brazi", unde e „salutat" de „șoimul singuratic", fidel tovarăș, solitar, în timp ce, necontenit, caută alți martori ai suferinței sale, în stare să-i aline tristețea:

„M-a văzut șoimul pe-nalta stâncă,
A cărui vârfuri s-ascund în nori,
Și a lui țipet în valea-adâncă
S-a-ntins departe plin de fiori.
Dar nici pustiul, nici depărtarea
Gândiri cumplite n-au biruit:
Moliftii, brazii ce port răcoarea,
Ei suferința n-au răcorit."

La fel ca autorul *Odei*, eul poetic e supus unui supliciu necruțător, întreținut de avalanșa sentimentelor negative, având drept rezultat o stare de sfâșiere mai intensă decât ceea ce ar putea strânge lacrimile. Versurile citate conțin o emoționantă mărturie a recunoașterii minunilor creației, acele magnifice lucruri, în stare să perpetueaze și chiar să amplifice în ecou trăirea sinelui: de la „valea-adâncă", înfiorată de „țipetele" ascuțite ale vulturului, mai departe, spre „nalta stâncă / A cărei vârfuri s-ascund în nori" și, în cele din urmă, înapoi, spre tainicele locuri, pline de răcoare, în care veșnicesc uriașii pădurilor, „brazii" și „molizii". Dacă strigătul său a fost auzit de aceștia, atunci acesta nu s-a pierdut, disperarea sa a ajuns la o țintă, iar destinatarul, la rândul său, nu poate să rămână mut, ci îi va răspunde. Într-un asemenea context, rolul lacrimilor, ca drenor al durerii, e preluat subtil de alte elemente ale cadrului într-o descătușare veritabilă de forțe de nezăgăzuit. Transmis prin atâtea voci, mesajul se alterează. Treptat, poetul pare a spune cu totul altceva: „Nu sunt singur! M-a văzut șoimul! Nu sunt singur! M-au auzit brazii! Nu sunt singur! Nu sunt singur!"

În poezia *Câinele soldatului* animalul loial stăpânului vărsă neconsolat lacrimi la moartea acestuia, parcă pentru a compensa absența mamei sau a prietenilor dragi. Prezența acestui „singur tovarăș de nenorocire" îi alină și diminuează eroului sentimentul apăsător al durerii de a se afla „sărman, fără rude, pe țărmuri străine" în fața pericolului iminent al morții.

La fel ca în creația populară, elementele cadrului natural se întrepătrund într-o orchestrație amplă, inefabilă, în acord cu emoția poetică. De data aceasta, animalul îndrăgit ia inițiativa și „pornește" „în fruntea paradei", apoi, după ce așteaptă îndelung ca stăpânul să se trezească din somn, încearcă să comunice cu acesta, așa cum a făcut până atunci, sau să îi ofere ajutor prin „gesturi" aproape omenești:

„În fruntea paradei câinele pornește,
Din ochii lui pică lacrimi pe pământ,
Ca un iubit frate el îl însoțește
Până la mormânt...
Câteodată cearcă piatra s-o ridice,
Câteodată lătră dup-un călător;
Cuprins de durere: Vino, parc-ar zice,
Să-mi dai ajutor."

În poezia *Frumusețea Doamnei**** lacrimile simbolizează implicarea afectivă a universului la plânsul ființei, exprimată fie prin acțiuni menite să suplinească absența individului, fie prin zgomotele naturii exercitate pe instrumente sublime, eterne: mai întâi auzindu-se torentele, izvoarele, suspinele picurate ale ploii ori descătușarea tumultoasă a furtunii într-un amalgam de glasuri, în care elementele cosmice conlucrează într-un mod secret, armonios. Acest „poet al fluidelor aude murmurele, cântecul pe care îl exală plantele, zefirii, iarba, într-un cuvânt universul... «concertul» miilor de vietăți, vibrația plăcută a vântului"[152]. Vocea inefabilă a elementelor universului poate lua subtil locul durerii, printr-o izvorâre perpetuă a ceva misterios, fără nume, asemănătoare prelingerii lacrimilor:

„De unde oare vine?
Din sferele senine?
Din zefirii ce zbor?
Din planta ce trăiește?
Din floare? Din izvor?
Din nici una in parte

152 G. Călinescu, *op. cit.* p. 150.

Din multe-mpreunate, e
Din toate e-ntocmit." *(Frumusețea Doamnei****)

În poezia *Candela* cititorul e întâmpinat de aceeași armonie sonoră, în care cerul devine metaforic o altă „câmpie", „topos al deschiderii infinite, neprecizate, al depărtării misterioase", de unde răzbate „un glas asemenea unui imn"[153]. Pe acest fundal al tăcerii „adânci" și melodioase sunt proiectate trăirile cele mai intime ale poetului, care își încredințează gândurile Creatorului, căruia i se „supune" și care „compătimește frățește" cu el:

„Tăcerea e adâncă și noaptea-ntunecoasă;
Norii ascund vederea înaltelor tării
Ș-a stelelor de aur mulțime luminoasă
Ce smălțuiau seninul cereștilor câmpii...
În minutele-acelea când sufletul gândește,
Când omul se coboară în conștiința lui,
Ca unei inimi care cu noi compătimește
Frățești ei lumine durerea mea supui.
Câte chinuri ascunse, câte lacrimi vărsate
Au avut-o de martur și i-am încredințat!
Câte dorinți smerite și neînființate
Am tăinuit de lume și ei am arătat!"

În aceste versuri, lacrimile constituie simbolul năzuințelor celor mai profunde, inexprimabile, al frustrărilor neînțelese nici măcar de propriul eu, o prețioasă povară încredințată conștiinței, acel martor tăcut cu care am fost înzestrați minunat, și care ne reamintește că nu existăm exilați într-o lume solitară, ci, dimpotrivă, suntem continuu sprijiniți să practicăm binele, aceasta mustrându-ne sau aprobându-ne în orice aspect al vieții. Poetul îl numește sugestiv pe Dumnezeu: „Stăpânul obștesc", „emblemă-a bunătății, mângâietoare rază", iar în strofa finală, el își exprimă încrederea în sprijinul său, comparat cu „limanul" salvator pentru „corăbierul" „apăsat", în timp de furtună:

„Voi alerga la tine în dureri și necazuri,
De oameni și de soartă când voi fi apăsat;
Astfel corăbierul, când marea e-n talazuri,
Aleargă la limanul ce-adesea l-a scăpat."

„Prin aerul de reculegere înaltă", prin „armonia, limpiditatea, starea de somn și de vis, măreția liniștită,... prin acele acorduri care – păstrând proporțiile –

153 Călin Teutișan, *op. cit.*, p. 69.

prevestesc imensa orga eminesciană”[154], unele poezii se apropie de elegiile de mai târziu ale poetului de la Ipotești, vestind apetitul acestuia pentru lumina selenară și pentru gustul contemplării. Alexandrescu este un romantic timpuriu, îndrăgostit de noapte, timp propice visării, și de atmosfera creată de suspinele misterioase de zefir, de șoaptele de râuri, în armonie cu starea de vrajă care tinde să tempereze durerea brutală, dizarmonioasă a apropierii sfârșitului:

„Lăsat străin în lume, lipsit de orice bine,
Văzând că nu-mi rămâne plăcere pe pământ,
Văzând zilele mele de suferințe pline,
Pui mâna p-a mea frunte și caut un mormânt.” (*Miezul nopții*)

Fericirea constituie unul dintre subiectele meditațiilor „interogative” ale poetului. „Specific lui Alexandrescu e că nu oferă dezlegări, ci alternative”[155], ceea ce înseamnă că trăirile antitetice animă ființa solitară a acestuia.

În poezia *Eliza* „fericirea e confundată cu însăși iubita ... Căutător acerb de certitudini, personajul liric al poetului le găsește ... nu atât în sentimentul erotic în sine, cât în ființa iubită... Oricum, până a găsi limanul fericit, subiectul cutreieră universul, reiterând un traseu al devenirii inițiatice”[156]:

„Spune-mi, scumpă Elizo, ce este fericirea?
Pe ce țărmuri răsare, ce loc îi e plăcut?
E veche ca pământul, împodobește firea
De mult sau deodată cu tine s-a născut.”

Ochii iubitei sunt arzători și provoacă „suspinuri înfocate”, dar și lacrimile iubirii neîmpărtășite:

„Să-ți spui că te slăvesc,
Că ochii-ți îmi insuflă suspinuri înfocate,
C-adânca mea iubire...
Dar nu voi să-ți descriu
Amorul meu cel viu;
Las inima să-ți spuie a mea nenorocire.” (*Frumusețea Doamnei****)

Limbajul creat prin aceste imagini, care valorifică motivul lacrimii, contribuie evident la dezvoltarea unor calități deosebite ale limbii. G. Călinescu observă:

---

154 Silvian Iosifescu, *Grigore Alexandrescu*, București, Editura didactică și pedagogică, 1978, p. 18.

155 Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, București, Editura pentru Literatură, 1979, p. 114..

156 Călin Teutișan, *op. cit.*, p. 54

„Grația ei pură ca frumusețile vegetale ... ființa ei abia ponderabilă, pașii care se înscriu ușor în moliciunea ierbii”[157], stârnesc îndrăgostitului sentimente răscolitoare, durerea acumulând nuanțe contradictorii, de la adorație la blestem. Înaintea lui Eminescu, femeia apare prezentată într-o dubla ipostază, ca „icoană”, dar și ca ființă rece, cochetă, superficială:

„Dar rana e adâncă și patima cumplită
Și lacrima de sânge, obrajii mei arzând
Răsfrânge frumusețea, icoana osândită
Ce o blestem plângând.” (*Suferința*)

Lacrima „de sânge”– simbol al durerii paroxistice e asociată, printr-un oximoron, frumuseții adorate, dar repudiate deopotrivă. Tenta ironică se face simțită progresiv și e susținută de un scepticism aparent incurabil. Imaginea femeii suferă o degradare progresivă, gravă, portretul luând forma unei caricaturi:

„Dreapta gândire, ce târziu vine,
Azi mă învață și văz în tine
Greșeli ce grații atunci numeam.” (*Nina*)

Aceasta transformare a obiectului iubirii se aplică și limbajului poetic, care alunecă spre sarcasm și denunțare fățișă a superficialității și a lipsei de valoare, în poezia *Satiră duhului meu*. Locul lacrimilor îl ia râsul sfidător care îl distanțează de realitatea dezavuată:

„Să superi din greșeală persoane însemnate,
Ba încă câteodată și dame delicate,
Râzând de-acele două, statornica pereche
Care își petrec seara șoptindu-și la ureche,
De celelalte patru contese ideale,
Umflate de pretenții și vrednice de jale.”

Meditația asupra zbuciumului vieții, cauzat de neîmplinirea în iubire ia aspecte aforistice și „un ton plin, bărbătesc”[158]. Privirile, cândva inocente, ale femeii devin „izvorul năruirii marilor năzuințe virile”[159]. Reflectând la zădărnicia suferinței, dar și a vieții, poetul își dezvăluie nemulțumirea față de faptul de a investi energie sufletească într-o pasiune efemeră:

---

157 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 152.
158 Silvian Iosifescu, *Gr. Alexandrescu*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 18.
159 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 161.

„Când dar o să guști pacea, o inimă mâhnită?
Când dar o să-nceteze amarul tău suspin?
Viața ta e luptă, grozavă, neîmblânzită,
Iubirea veșnic chin.
Din cupa desfătării amărăciunea naște
Din ochi frumoși durerea își ia al ei izvor." (*Când dar o să guști pacea*)

În poezia citată, poetul înlocuiește metafora lacrimii provocate de dragostea neîmplinită cu metafora luminii, reprezentate de astrul zilei, pentru a face loc unor întrebări mult mai profunde legate de sensul vieții și de atitudinea pe care durerea omenirii o revendică din partea poetului. Oscilarea între sfâșierile pasiunii și sentimentul de responsabilitate față de semeni se face la modul autoironic și, nu o dată, poetul adoptă postura de „naiv, de gafeur"[160] în formulări interogativ-retorice:

„Nu sunt patimi mai nobili, mai mari, mai lăudate,
Mai vrednici să se-aprindă in inimi bărbătești?
Crezi tu că pentru tine răsare și sfințește
Acel uriaș falnic, al zilii domnitor?
La patrie, la lume, la tot ce pătimește,
Nimic nu ești dator?"

Asemenea întrebări retorice vizează chiar statutul ființei umane, pe care poetul o dorește restabilită, eliberată de dezbinarea urii și a războaielor. Ca un adevărat modern, Alexandrescu denunță absurditatea și gravitatea acțiunilor beligerante:

„Căci războiul e bici groaznic care moartea îl iubește,
Și a lui sângerați dafinii națiile îl plătesc;
E a cerului urgie, este foc care topește
Crângurile înflorite și pădurile ce-l hrănesc."
(*Umbra lui Mircea la Cozia*)

Totuși, adesea, Alexandrescu își exprimă încrederea în posibilitatea eliberării omenirii de un mod de gândire egoist, lipsit de iubire, așa cum rezultă din finalul *Epistolei către Voltaire*, când discursul își pierde distanța ironică, alunecând spre confesiune și spre „lamentația demnă, care asociază stării dureroase elemente de cosmologie"[161]. Este de remarcat cui anume atribuie poetul perspectiva salvării omenirii din dezastrul dezbinării și al urii:

---

160 Vasile Fanache, *Eseuri despre vârstele poeziei*, Editura Cartea Românească, 1990, p. 26.
161 Călin Teutișan, *op. cit.*, p. 51.

„Numai acel Dumnezeu, sub mâna căruia ești
Duhul unirei de sus spre noi de-l va porni,
Părerile ce se bat, el numai le va-nvoi."

„Poet al dezinteresării și al altruismului"[162], Grigore Alexandrescu are, înainte de Eminescu, în acord cu această deschidere spre înaltele valori morale și apetitul pentru tablourile panoramice, atât spațial cât și temporal. Astfel, pierderea trecutului luminos de iubire este urmată de peregrinarea prin deșertul singurătății, simbolizat de „lacrima fierbinte". Ireversibilitatea timpului este percepută dureros și concentrată simbolic în emanația de cristal incandescent a lacrimii, asemenea unei pietre prețioase care închide în ea insecta vie a trăirii, sechestrată acolo pentru veșnicie:

„Dar depărtat de tine, ce pot să-mi folosească?
Lumea ș-ale ei bunuri, și orice aș avea?
Pustiul unui suflet știu ele să-mplinească?
Pot s-aducă trecutul, pot face-a te vedea?
Pot să întoarcă vremea și ceasurile sfinte
Care sunt al tău dar,
Ca să mai vărs o dată o lacrimă fierbinte
Pe-al imimii altar." (*Te mai văzui o dată*)

„Lacrima fierbinte" devine o metaforă reprezentativă a poeziei sale și constituie simbolul trăirii dureroase, intense a iubirii, în stare să înflăcăreze ființa și să transforme „pustiul" existenței în „ceasuri sfinte", pline de farmec. Glasul și prezența iubitei, pe care poetul le vede ca „o podoabă" a pământului, îi stârnesc dorința de a se stinge în mijlocul fericirii:

N-o să se-ntoarcă umbra-mi, cumplită, fioroasă,
Pe pasurile tale oriunde locuiești?
E lume, e vecie atâta de frumoasă,
Încât să uit pământul ce tu împodobești?
Să mor dar la picioare-ți; să mor dar de plăcere;
În ceasul cel din urmă s-auz că m-ai iubit,
Să strâng draga ta mână să simt a ta durere,
Vărsându-se asupra-mi ca balsam fericit." (*Suferința*)

Lacrimile iubitei, stârnite de fictiva sa moarte, devin un „balsam fericit", ale cărui virtuți pot nu numai să tempereze suferința, ci chiar să transforme

162 Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, T. Vianu, *Istoria literaturii romane moderne*, București, Editura Didactică și pedagogică, 1971, p. 46–47.

deznădejdea cea mai aspră în bucurie și certitudine a iubirii. Apelul la lacrimile eliberatoare salvează eul poetic de vidul neîncrederii și de agonia așteptării, astfel încât textul încetează să mai fie „un câmp de tensiune nesoluționată." De fapt, chiar „din această tensiune se naște valoarea de intensitate a poemului la Grigore Alexandrescu, iar nu dintr-un factor cantitativ, al acumulărilor de tropisme lexicale sau gramaticale ale suferinței. Discursul oferă astfel măsura unei evoluții certe către maturitate a poeziei"[163].

Figurile combustiei amoroase conving „asupra autenticității stării ... inima întristată, diluviile lacrimale, amarul, suspinurile dulci, înfocate, chinul, veninul otrăvit,... suferințele de nedescris"[164] se asociază adesea tropilor de repetiție și intensitate: exclamației retorice, superlativelor cu efecte stilistice, inversiunilor, hiperbolei, metaforelor ce întrețin acel „câmp de tensiune amintit":

„A! Cât de mult amară
Viața o să-mi pară,
Minuturile veacuri o să le socotesc
A oricărei zi raza,
Noi lacrimi o să vază
Când pe străine țărmuri străin o să trăiesc." (*Inima mea e tristă*)

Apetitul pentru rememorarea trecutului, urmat de scrutarea veșniciei, îi este specific poetului. Derulării rapide a timpului i se asociază, în același timp, străbaterea rapidă a spațiilor. Panoramice tablouri vii trec prin fața acestuia, nostalgii fără nume, care îi dau demnitatea de creatură însetată de absolut, în stare să reflecte calitățile divinității:

„M-aș duce unde zboară atâtea rândunele,
Când viscolul începe, când vin vremile rele;
Pe păsurile verdeței ca ele m-aș ivi.
Din loc în loc aș trece în climele străine,...
Sătul de mari nimicuri ce nu dau fericirea,
Căutând în viață pacea, și-n pace mulțumirea,
Ca răul fără nume, aș trece neștiut.
Oricât de mic e templul, dar tot îl locuiește
Acela ce pământul și cerul stăpânește
Numai pentru-a lui slavă și omul s-a născut." (*Așteptarea*)

---

163 Călin Teutișan, *op. cit.*, p. 51.
164 *Ibidem*, p. 56.

Poetul exprimă, în versuri memorabile, ideea umilinței pierderii în anonimat, ca parte integrantă și armonioasă a întregului, precum și recunoașterea unui scop superior al existenței omului pe pământ: acela de a-l glorifica pe Dumnezeu. Declarându-se „sătul de mari nimicuri ce nu dau fericirea", eul poetic ajunge să producă lacrimile otrăvitoare ale durerii, acel izvor ce-și înnoiește zilnic apele din „griji" și „necazuri". Metafora hiperbolică a lacrimii „hrană" are, prin concretețe, o forță deosebită:

„Din coasta-acestor stânce, din vârful ăstui munte,
De unde își apucă vulturul al său zbor,
A nopții stea revarsă lumina p-a mea frunte
Și raza-i se reflectă pe limpede izvor...
Din sânul maicii mele, născut în griji, necazuri,
Restriștea mi-a fost leagăn, cu lacrimi m-a hrănit,
Ca ale mării repezi și groaznice talazuri,
De vântul relei soarte spre stânci am fost gonit." (*Adio. La Târgoviște*)

Călinescu sesiza că „într-o parte a ei, poezia lui Alexandrescu este cea mai puternică expresie a lamartinismului la noi. «Meditația», «reveria», «armonia» în natură, religiozitatea, «rugăciunea», oceanele, imensitățile sunt ale poetului francez"[165]. Nu o dată poetul asociază durerii imaginea talazurilor care sparg de stânci fragila ambarcațiune a vieții. Frângerea interioară are ecou asupra unor spații nereflectorizante, deoarece nici un suflet-oglindă nu-i captează simțirea:

„Acum pretutindeni întorc a mea vedere,
Dar ochii-mi mulțumire deloc nu întâlnesc,
Căci nimeni nu simte cumplita mea durere,
Și oamenii pe mine trecând mă ocolesc." (*Adio. La Târgoviște*)

Înaintea lui Goga, Arghezi sau Bacovia, Grigore Alexandrescu percepe durerea la dimensiuni cosmice, fie că este izvorâtă din sentimentul zădărniciei existenței, sfâșiate de sentimentul inevitabilei morți, fie din ipostazierea în situațiile defavorizate ale unor ființe care au băut până la fund „blidul cu aguridă" al durerii:

„O! cum vremea cu moartea cosesc fără-ncetare
Cum schimbătoarea lume fugind o rennoiesc!
Câtă nemărginire pun ele depărtare
Între cei din morminte și aceia ce trăiesc." (*Meditație*)
„O temniță adâncă îmi este locuința..." (*Ucigașul fără voie*)

165 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 149.

Dacă poetul nu ajunge la bocetul și jalea lui Goga, la angoasa spațiilor închise unele în altele a lui Arghezi sau la „sfârșitul continuu" al lui Bacovia, faptul acesta se explică prin gustul pentru echilibru și măsură, specific temperamentului său, prin apartenența la o epocă cu deschidere spre idealuri noi, prin cultivarea fabulei și satirei, specii aparținând clasicismului, prin apelul inițial la soluția moralizatoare. Însă, resorturile durerii sunt profunde și cititorul e uimit adesea de altitudinea și adâncimea trăirii, meșteșugit exprimate poetic.

Alexandrescu nu lasă să se vadă direct poza tragică, dar aceasta există, fiind veche înăuntrul său, dovadă lacrimile – ca efect al întregii game de trăiri proiectate în negativ și, extrem de rar, al bucuriei: „Este multă vreme de când nu mai am iluzii pentru nimic", citim o notă a poetului, un fel de radiografiere a unui suflet invadat de umbrele deznădejdii și, în cele urmă, ale morții.

Poezia, în ansamblu, reflectă, o sensibilitate luminoasă care îl distanțează calitativ de poeții pașoptiști printr-un spirit superior și o deschidere neobișnuită spre cosmic, prin scenariul inițial simbolic, prin intuirea unor soluții existențiale care depășesc timpul său ori prin muzicalitatea rară a versurilor, evidențiate și prin motivul lacrimii, pregătind, astfel, apariția operei poetice eminesciene.

Capitolul IV

Mihai Eminescu

Imperativul „dezbrăcării” vieții de „haina de ... lacrimi”

Mihai Eminescu –
Imperativul „dezbrăcării” vieții de „haina de ... lacrimi”

1. Metafora lacrimii în tipologia imaginilor reprezentative ale poeziei eminesciene
2. Lacrima, complex metaforic. Metaforă:
   - a suferinței eterne,
   - a intensității neobișnuite a trăirii,
   - a vieții lăuntrice asociate frumuseții feminine pure, farmecului, forței tulburătoare, cugetării, iubirii,
   - a înduioșării tandre și a iubirii ferite de superficialitate,
   - a spiritualizării materiei, a transfigurării,
   - a curgerii vieții interioare sau a derulării spectacolului lumii, a istoriei, a timpului,
   - a vieții opuse morții, a fecundității opuse sterilității,
   - oglindă a adâncului insondabil al eului și al universului,
   - metaforă a tainei,
   - a visului,
   - a farmecului,
   - a cântecului asociat durerii,
   - a generării și întreținerii forței germinative,
   - cu sensul de *stea, lumină, picătură, lumină celestă, rouă, apă, lac, mare,*
   - a individualității inconfundabile, asemenea glasului, umbrei, gândului,
   - a comunicării superioare limbajului,
   - a durerii cosmice, manifestată hiperbolic,
   - a nostalgiei universului paradiziac, a patriei originare,

- a alienării eului, simbol al bulversării ierarhiei valorilor,
- a căinței, a conștientizării vinei și a dorinței restabilirii ființei,
- a reacției existențiale, alternând râsul nebunesc cu blestemul,
- a vidului lăuntric, fiind substituită adesea cu tăcerea și dorul de moarte,
- a implorării iubirii sau liniștii interioare,
- a eliberării de suferință, cu funcție catharctică,
- a zădărniciei tuturor eforturilor: *deșertăciune a deșertăciunilor*,
- a aspirației secrete spre un ideal perfect, ca rezultat al intuirii statutului aparte al
- omului în univers.

Poezia eminesciană se constituie într-o veritabilă expresie a nostalgiei după universul originar, a setei de absolut a ființei umane, concepute să reflecte infinitul: „Dumnezeu a pus în inima lor chiar și gândul veșniciei, măcar că omul nu poate cuprinde de la început la sfârșit lucrarea pe care a făcut-o Dumnezeu”[166].

Situația de excepție a ființei umane în univers este evidențiată de întreaga creație a poetului, care exprimă într-un mod unic dorința derulării existenței într-un cadru natural, paradiziac, ferit de superficialitate și degradare, de preocupările comune, dezavuate de poet, cărora acesta nu li se poate conforma, de unde ironia și, în cele din urmă, tristețea gravă, exprimată și prin intermediul metaforei lacrimii.

Creația sa reprezintă o adevărată reformă în poezia pașoptistă sub aspectul universului poetic, al temelor și al motivelor valorificate. Mai ales cea de-a treia perioadă, cea a marilor poeme romantic- vizionare ale maturității se remarcă prin „metaforismul vizionar”[167].

Ca și în cazul poeziei lui Lucian Blaga, pentru care omul este „făptură de duminică”, după cum rezultă din *Arca lui Noe*, cu alte cuvinte o ființă „metaforizantă”, creator de civilizație și cultură, pentru Eminescu poezia este un tărâm al metaforelor. Dacă „metaforele revelatorii” ale lui Blaga sunt orientate „din capul locului în sens invers, al unei îndepărtări de «orizontul existențial», constând în

166 Biblia, *Eclesiastul* 3:11. p. 680.

167 Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj, Editura Dacia, 1989, p. 56.

operații de «suspendare» a înțelesului obișnuit, căruia i se substituie «o nouă viziune» sau «o nouă semnificație»[168], și în cazul poeziei eminesciene are loc o astfel de „suspendare", de „anulare" a înțelesului familiar pentru a crea o „nouă viziune, metafora devenind prin excelență „revelatorie", „mitică". Bogăția de motive de sorginte romantică prezentate în antiteză ne pune în contact cu nucleele de bază din care se naște poezia.

Ne aflăm în fața unor experimente poetice complet diferite de ceea ce s-a scris în poezia românească de până la el. Poezia sa tinde, notează un fin observator critic, spre „o viziune arhitectonică" și „dinamizează continuu scrisul său ... în efortul de a-și elibera gândul și de a-i da zbor cât mai înalt" prin „metafore imprevizibile", prin „acel joc de umbre și lumini" spre „a turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă"[169]. Prin invenții stilistice neobișnuite poetul ajunge la „construcții metaforice grandioase, expresii ale unei stări de conștiință adânci, imagini plastice ale unor idei abstracte", materializate „într-o cascadă de metafore" în stare să șocheze sensibilitatea unor cititori obișnuiți „cu zborul la mică înălțime a cugetării poetice"[170].

Deși exegeza eminesciană, neobișnuit de amplă, a fixat deja o tipologie a imaginilor reprezentative din opera poetului, totuși metafora lacrimii, deosebit de bine reprezentată ca frecvență, s-a bucurat mai puțin de atenția specialiștilor. Din această cauză investigarea acestei figuri de stil conduce la evidențierea polivalenței ei semantico-stilistice, precum și la constatarea coexistenței acesteia cu alte motive tipic romantice mai frecvent abordate de critică.

Definiția pe care o dă lacrimii „Dicționarul de simboluri" de „picătură care moare, evaporându-se, după ce a adus o mărturie; simbol al durerii și al intercesiunii ... adesea comparată cu mărgăritarul sau cu picăturile de chilimbar"[171] se regăsește parțial în creația eminesciană, interferându-se cu alte metafore: „ochiul", „privirea" sau subsumându-și variante ca: „plânsul", „roua", „apele", „oglinda".

Faptul că emoția este strâns împletită cu limbajul a fost demonstrat de cercetările realizate asupra acestuia. Însăși nașterea simbolului se prelungește în straturile sufletești adânci, și, poate că, în cazul poetului, în mod ereditar, spre

---

168 Mircea Borcilă, *Bazele metaforicii în gândirea lui Lucian Blaga*, Univiversitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, în „Limbă și literatură", vol.I, 1996, p. 28–40.

169 Gh. Bulgăre, *De la cuvânt la metaforă în variantele liricii eminesciene*, Editura Junimea, Iași, 1975, p. 13.

170 *Ibidem.*, p. 14.

171 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționarul de simboluri*, București, Editura Artemis, 1994, p. 195.

ritmul afectiv al Ralucăi, mama sa, despre care biografii reproduc cunoscutele cuvinte: „Când iubea, iubea, când ura, ura”[172].

Poetul dovedește un apetit constant al absolutului, o nostalgie a unui univers armonios, protector, dinamic. Năzuința spre absolut nu-și poate găsi expresia completă în cuvântul restrâns la nivel noțional, de unde caracterul metaforic al poeziei, obținut prin modalități stilistice complexe, dintre care o primă sursă o constituie structura sonoră a cuvintelor. În cazul substantivului „lacrimă”, acesta e reprezentat de un dactil, picior de vers format dintr-o silabă accentuată, urmată de două silabe neaccentuate: „la-cri-mă” - - - , dominat de vocala „a” accentuată.

Valoarea stilistică aparte a vocalei „a” este temeinic argumentată de către Tudor Vianu în studiul „Simbolul artistic”, dintre observațiile căruia reținem o notă: „Cine pronunță cuvântul «mare» sau «larg» nu redă oare și prin vocala «a», adică prin gestul fonic cel mai deschis, impresia dimensiunii mari?”[173] de expresie.

Pe aceeași linie de interpretare se înscriu și Al. Rosetti și Al. Graur, iar Iorgu Iordan, în *Stilistica limbii române*, face, în plus, următoarea afirmație: „Astfel, «a» și «o», mai ales accentuați, pot trezi imaginea a ceva mare sau depărtat, din pricină că numeroasele cuvinte aparținând la tot felul de limbi și însemnând «mare», «departe» conțin aceste vocale: it. «grande», fr. «grande», etc.”[174]. Specialiștii confirmă faptul că, și în vorbirea afectivă, poporul tinde să prelungească în mod evident vocala de bază, fapt prin care sunt sugerate anumite valori de expresie deosebite.

Aceste observații stilistice se pot aplica și în cazul cuvântului „lacrimă”, care, prin vocala deschisă „a” pe care o conține, oferă sugestia cuprinderii unor spații nelimitate. Asemenea perlei, simbol al „sublimării instinctelor, a spiritualizării materiei, a transfigurării elementelor, capăt luminos al evoluției, reprezentând în același timp imaginea perfecțiunii ideale, nu date, ci dobândite printr-o prefacere”[175], lacrima este pură, prețioasă, sugerând integrarea elementelor disociate într-un întreg.

Deoarece concentrează lumea, adâncul sau infinitul, aceasta constituie simbolul adecvat esențializării unor dimensiuni neobișnuite, ample. De exemplu, în *Sărmanul Dionis,* pământul întreg este transformat într-o perlă asemănătoare unei lacrimi, pe care privind-o, eroul „se mira cum nu plesnește de atâta ură”[176].

---

172 G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, Editura Junimea, 1977, p. 25.

173 T. Vianu, *Studii de stilistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, p. 23.

174 I. Iordan, *Stilistica limbii române*, București, Editura Științifică, 1975, p. 45.

175 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 128.

176 M. Eminescu, *Fragmentarium*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, Note de Magdalena D. Vatamaniuc, 1984, p. 90.

Lacrima poate sugera topirea infinitului în sinele poetic, profund însetat de armonie, asemenea clipelor de iubire ce pot părea îndrăgostiților veacuri, fiind abstrași condiției umane și ieșind momentan din istoricitate fie prin visare, fie prin căderea în somn: „Clipe dulci se par ca veacuri". Ideea contopirii în unitatea cosmică apare exprimată și în manuscrisele poetului, care îl citează în mod repetat pe Platon din „Banchetul", atunci când scrie: „Să restabilim unitatea. În simțirea nemijlocită zace deja unitatea"[177].

Asociată „ochiului", lacrima devine metaforă a dorinței, a frumuseții și a vieții înseși, îmbogățindu-se cu semnificații ce vizează „natura solară și ignică a ochiului ca sursă de lumină, de cunoaștere și de fecunditate"[178]. Ca și ochiul, lacrima înlocuiește și rezumă celelalte simțuri. Fiind expresia și rezultatul simțirii, aceasta are calitatea de a se umple de toate pasiunile sufletului, de la trăirile cele mai subtile, străine chiar propriei ființe, până la emoțiile cele mai pline de forță, debordante, în fața cărora cuvintele sunt neputincioase. Lacrima apare cu acest rol, de vehicul dinspre interior spre exterior, ca necesară verigă în refacerea legăturii pierdute cu universul, pentru a continua un circuit întrerupt, pe care poetul îl reface din setea visării și a armoniei:

„Totu-i vis și armonie." (*Somnoroase păsărele*)

Muzicalitatea cuvântului „lacrimă" provine, dintr-o atenție deosebită acordată de poet corelării neobișnuite, a armonizării unice a semnificatului cu semnificatul[179]. Sub aspect vocalic, rolul hotărâtor în realizarea muzicalității, îl are vocala „a", cea mai muzicală dintre vocale, având și o putere de sugestie maximă.

Lichida „l", cu care debutează cuvântul, conferă sugestia curgerii, a alunecării, a revărsării, a tremurării, a unduirii, a iruperii, foarte aproape de ceea ce se întâmplă în realitate la revărsarea unei lacrimi, la fel ca și în cazul celeilalte consoane: „r", susținând astfel împreună atmosfera de avânt lăuntric, dar și de act tainic, spectacular. Timbrul vocalei principale evoluează spre „ă" din final: *lacrimă*, ceea ce face ca sugestia misterului să vină și din direcția acestui registru, închis treptat.

Forma de plural „lacrimi", cu „i"-ul asilabic ultim, sugerează, prin caracterul său închis, estompat o atmosferă de aceeași natură: tristă, opacă. Stingerea luminozității și a muzicalității inițiale este întreținută simbolic de folosirea vocalelor: „ă" și „i", ceea ce ar putea semnifica faptul că unei trăiri incandescente,

---

177 M. Eminescu, *Fragmentarium*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, Note de Magdalena D. Vatamaniuc, 1984, p. 90.

178 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 128.

179 Dumitru Caracostea, *Creativitatea eminesciană*, Iași, Editura Junimea, 1987, p. 65.

ce tinde spre absolut să îi urmeze, în mod inevitabil, conștientizarea dureroasă a apartenenței individului la condiția tragică.

Substantivul „lacrimă"[180] apare folosit ca atare sau înlocuit sinonimic de substantivele:

- „lăcrimare": „tristă lăcrimare" în *La mormântul luiAron Pumnul*
- „plângeri": „doi îngeri cântă-n plângeri" în *Misterele nopții (oximoron),*
- „plânsori": „plânsori sfâșietoare" în *Strigoii*
- „rouă": „rouă de plânsori" în *Misterele nopții*
- „plâns": „Și-ntâia dată-n viață un plâns amar mă-ncearcă" în *Strigoii*
- „văl": „Deodată trece-o cugetare / Un văl pe ochii pe ochii tăi fierbinți" în *Atât de fragedă*
- „strop": „La capul meu cu grijă tu ramura s-o îngropi / Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi." în *O, mamă*.

Fiecare dintre substantivele menționate: „trista lăcrimare", ocazionată la despărțirea de dascălul iubit, plângerea diafană a creaturilor cerești, plânsul deznădăjduit, „amar", „vălul" de lacrimi care învelește ochii îndrăgostitei sau stropii grei, cu puteri miraculoase ce cad la capul poetului prezintă o particularitate concretă sub aspect stilistic, lărgind aria semantică a metaforei în discuție. Unele forme cu iz arhaic: „lăcrimare", plângeri", „plânsori", prin muzicalitatea aparte pe care o degajă, oferă sugestii subtile, de deschidere temporală spre un moment din trecutul îndepărtat, readus în actualitate de emoția vie, poetică.

„Roua", „stropul", vălul" constituie formulări eufemistice: „văl" – în locul lacrimii, pentru a introduce astfel o semnificație aparte, aceea a „acoperirii", a „învăluirii", sugestia faptului „de a înceta să vezi ceva cu claritate, limpede, clar"[181] sau echivalente sinonimice, care îmbogățesc semantic metafora prin caracteristicile suplimentare implicate: ideea de efemer, miniatural, diafan sau de materializare a unui element de natură spirituală.

De exemplu, atunci când poetul folosește sintagma: „plâns amar", alăturată numeralului adverbial „întâia dată", semnificația e sporită de sugestia trăirii inedite a sentimentului, ceea ce face ca acesta să fie și mai răscolitor. De asemenea, folosirea formei scurte a pronumelui personal în acuzativ, pe lângă un

---

180 Tudor Vianu, *Dicționarul limbii poetice a lui Mihai Eminescu*, București, Editura Academiei, 1968, p. 74.

181 *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, 1975, Editura Academiei R.S. România, p. 1010.

verb la prezent: „mă-ncearcă", transmite ideea abandonării eului în plâns, ca obiect direct al unei acțiuni provocate și întreținute de un factor exterior, pe care eul poetic nu-l mai poate ține sub control.

Substantivul „lacrimă" apare înlocuit și de perifraze:

- „Ochii ei sunt plini de umbra tăinuitelor dureri" în *Scrisoarea III*
- „Melodica șoptire a râului ce geme" în *Din străinătate*
- „Și norii-și spun în tunet durerea lor mugindă" în *Amorul unei marmure*.

Sintagma: „umbra tăinuitelor dureri" cumulează sugestii diferite, conținute de termenii implicați. Astfel, termenul „umbră" trimite la ideea de „ascuns, retras, așezat deoparte", dar și de „prelungire, contur întunecat al unei ființe sau al unui obiect, proiectat pe o suprafață luminată", precum și de „dublu", „semn", „urmă", „aparență", „iluzie", „părere", „parte foarte mică din ceva"[182]. Asociată „tăinuitelor dureri", umbra devine semnul exterior, prelungirea, dublul, aparența, iluzia a ceva „ascuns, retras, așezat deoparte"[183], adică a unor trăiri secrete, vehiculate spre exterior prin intermediul lacrimilor.

Perifraza: „melodica șoptire a râului ce geme" reprezintă un oximoron, realizat prin asocierea paradoxală a celor doi termeni contradictorii, atât sub aspect acustic, cât și sub aspectul efectului produs: pe de o parte „șoapta" se opune „geamătului" puternic al râului, zgomotului puternic al valurilor sale vijelioase, pe de altă parte, șoapta melodioasă se opune plânsului sfâșietor, precum bucuria se opune durerii, iar cântecul geamătului și plânsului.

Perifraza: „Și norii-și spun în tunet durerea lor mugindă", echivalent semantic al nașterii lacrimilor, conține o hiperbolă și o personificare, ceea ce sugerează sentimentul consubstanțialității ființă–univers, exprimat paroxistic printr-un gerunziu acordat: „durerea ... mugindă". Alăturarea celor doi termeni transmite și ideea suferinței perpetuate în timp, aspect evidențiat semantic, în plus, de folosirea verbului: „a mugi", care înseamnă: „a scoate sunete prelungi, caracteristice animalelor", „a urla", „a răcni", „a produce prin lovire, frecare, explozie sunete puternice", „a vui puternic"[184], având efecte deosebite sub aspect acustic. Astfel, ploaia este percepută ca dezlănțuire tumultoasă, energică de lacrimi, fiind asociată mugetului care țâșnește parcă din pieptul unui uriaș animal, cerul, metaforă valoroasă atât ca imagine poetică, cât și sub aspectul muzicalității versurilor.

---

182 *Ibidem*, p. 993.
183 *Ibidem*.
184 *Dicționarul explicativ al limbii române*, p. 573.

Uneori, lacrima este înlocuită sinonimic de adjective:

- „cântare plângătoare" în La moartea principelui Ștrbey
- „lira tânguioasă" în *La o artistă*
- „cântări tânguitoare" în *Despărțirea*, fiecare dintre aceste asocieri constituind un oximoron.
- sau alte adjective:-„privire suferitoare" în *De câte ori, iubito*
- „genele-mi sunt pline" în *La Bucovina*
- „umezi morminte" în *Mortua est*

ori de locuțiuni adjectivale în contexte figurate:

- „privire umedă și rugătoare" în *Venere și Madonă*
- „ochiul plutitor și-ntunecos" în *Călin (File din poveste)*
- „cu ochii mari în lacrimi" în *Departe sunt de tine*
- „cu glasul plin de lacrimi" în *Strigoii*
- „Și-i grăi cu glas de jale" în *Făt-Frumos din tei*

sau de participii: „păienjenit e ochiu-i" în *Strigoii*

- „ochii lui orbiți de plângeri" în *Înger și demon*
- „durerea-i înspumată" în *Amorul unei marmure*.

Adjectivele și locuțiunile adjectivale folosite dovedesc cât de ample sunt capacitățile și posibilitățile literare ale limbii, folosite de poet într-o manieră limpede, novatoare, oferind sugestii poetice fascinante. Fiecare formă adjectivală contribuie cu nuanțe suplimentare la lărgirea sferei semantice a metaforei, cum ar fi: ideea de „tânguire" – „a scoate sunete jalnice, plângătoare, „a jeli", „a deplânge", „a compătimi pe cineva"[185], de suferință: „a simți, a îndura o durere fizică sau morală, a suporta consecințele neplăcute ale unui fapt", „a fi supus unei pedepse, a fi condamnat", „a duce lipsă de ceva", „a permite", „a consimți"[186]. Alte adjective, ca „umezi" (morminte), reprezintă, sub aspect stilistic, o metonimie, în care cauza este înlocuită cu efectul și, de asemenea, o sinestezie, expresie poetică a unui „raport de concordanță între lucruri și impresii produse

185 *Ibidem*, p. 957.
186 *Ibidem*, p. 909.

de pipăit, auz și văz, miros, rezultat al unui proces metaforizant”[187], pe care poetul le „topește într-o trăire unică”[188]. În sinestezia: „umezi morminte” se contopesc senzații produse de simțuri diferite: lacrimile căzute sunt receptate prin simțul tactil ca fiind „umede”, apoi, sub aspect termic, acestea sunt, desigur, reci, iar, sub aspect acustic, sintagma respectivă transmite ideea de cădere ritmică, neîntreruptă.

Metafora: „genele pline” oferă sugestia iminenței desprinderii lacrimilor de ființa care le-a produs, expresia poetică surprinzând momentul unic, inefabil, când emoția, element de natură interioară devine altceva, se transformă în lacrimi, element exterior, înstrăinat de sursă, purtător și rezultat al unor trăiri ascunse.

Adjectivele: „umedă și rugătoare”, determinante ale substantivului „privire” dau o semnificație complet diferită metaforei lacrimii comparativ cu adjectivele: „plutitor și-ntunecos”, care determină substantivul „ochiul”. Primele sugerează inocența, persuasivitatea, farmecul, pledând pentru renunțarea la cuvântul degradat, celelalte, dimpotrivă, transmit impresia întunecării și a stingerii, în urma confruntării eului poetic cu realitatea degradată.

Expresia metaforică: „cu ochii mari în lacrimi” transmite ideea înzestrării personajului feminin cu apetitul cunoașterii universului atât prin intermediul contemplării directe, cât și prin adâncirea în meditația profundă asupra existenței.

Când lacrima împodobește „ochii mari”, semnificațiile metaforei devin mai numeroase și mai nuanțate prin asocierea cu simbolistica ochiului și a privirii, cea din urmă având calitatea de „a se umple de toate pasiunile sufletului și de a fi dăruită cu o putere magică, care-i conferă o eficiență neobișnuită. Privirea este instrumentul ordinelor primite dinăuntru; ea ucide, fascinează, fulgeră, seduce, tot atât pe cât exprimă. Metamorfozele privirii nu ni-l dezvăluie doar pe acela care privește, ele îl descoperă pe cel care este privit, atât lui însuși, cât și observatorului. (Sunt evidențiate reacțiile celei privit, precum și felul în care acesta reacționează la priviri.) Privirea este un reactor și un revelator, acționând reciproc asupra celui care privește și a celui privit. Privirea celuilalt este o oglindă care reflectă două suflete”[189]. Observația aceasta se aplică și personajelor eminesciene, înzestrate energetic pentru toată gama de trăiri de la extazul erotic până la pragul suferinței și al morții, de la simulare la „ridicarea

187 Irina Petraș, *Mic dicționar – antologie*, București, Editura Demiurg, 1992, p. 102–103.

188 W. Kayser, *Opera literară. O introducere în știința literaturii*, București, Editura Univers, 1974, p. 188–189.

189 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p. 128.

violentă a măștilor care acoperă «un adânc necunoscut», «o viață nebună» sau «chaosul uitării»”[190], ochiul și privirea fiind elemente ale „iradiației afective și stării de extaz”[191].

Locuțiunile adjectivale: „cu glasul plin de lacrimi” sau „Și-i grăi cu glas de jale” reprezintă sinestezii, transmițând senzații receptate prin simțuri diferite. E interesant faptul că, nu numai ochii se pot umple de lacrimi, ci și vocea, ca un alt emițător în stare să transmită durerea, care, la rândul ei, poate fi gâtuită sau întreruptă de izbunirea lacrimilor.

Verbele la participiu: „(ochi) păienjenit”, „(ochii lui) orbiți (de plângeri)”, precum și forma „(durere) înspumată” constituie îmbogățiri semantice ale metaforei lacrimii prin raportarea la însușiri și caracteristici diferite: „păienjenit”: „lipsit de claritate; încețoșat, tulbure”, „orbiți”: „lipsiți de vedere; cu vederea întunecată; „fermecați”: „fascinați, uluiți”, (durere) „înspumată”: „acoperită cu spumă,... care se agită de furie, care clocotește, se înfurie foarte tare; se dispersează în bule separate între ele de lichidul respectiv”[192]. Fiecare dintre acestea evocă imagini sugestive și familiare cititorului: pânza de păianjen, orbul, talazurile înspumate ale mării.

Termenul „lacrimă” apare înlocuit sinonimic și de:

» verbe la gerunziu neacordat:

- „Și plângând înfrână calul / Și plângând îi pune șeaua” în *Făt-Frumos din tei*

» verbe la gerunziu acordat:

- „Noaptea vine-ncetișor / Cu-a ei umbre suspinânde” în *Misterele nopții*

» verbe la moduri personale adesea în contexte figurative:

- „Plânge amar” în *Speranța,*
- „Plângi, copilă?... / Ștergeți ochii nu mai plânge!” în *Venere și Madonă*
- „Sălbatic se plâng regii în giganticul mormânt” în *Egipetul*
- „izvoare plâng” în *Floare albastră*
- „florile plâng” în *Egipetul*

---

190 Romul Munteanu, *Lecturi și sisteme,* București, Editura Eminescu, 1977, p. 24.

191 Idem, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea,* ediția a II-a, vol. I., București, Editura Alfa, 1998, p. 375.

192 *Dicționarul explicativ al limbii române,* p. 664, 330, 469.

- „Chiar clopotul plânge” în *Împărat și proletar*
- „Să râd ca nebunii? Să-i blestem? Să plâng?” în *Mortua est* – în cadrul unui climax,

» expresii și locuțiuni verbale:

- „Iar poetul ei cel tânăr o privea cu îmbătare, / și din liră curgeau note și din ochi lacrimi amare amare” în *Epigonii*.

Frecvența verbului „a plânge”, valorificat în cadrul repetiției, precum și a altor verbe sau locuțiuni verbale care aparțin aceleiași sfere semantice sau uneia apropiate, cum este „a curge din ochi lacrimi” ori „a suspina”, care are sensul de „a plânge cu suspine, a dori foarte mult, a tânji după ceva, a respira scurt și întretăiat”[193], transmit ideea înstrăinării grave a ființei de statutul ei originar. Întregul pământ perpetuează durerea în ecouri grave: „izvoarele plâng”, „florile plâng”, „clopotul plânge”, chiar morții în morminte par a plânge frenetic și a se revolta împotriva sfârșitului implacabil: „sălbatic se plâng regii în giganticul mormânt.”

O expresie metaforică de mare rafinament poetic este și cea cuprinsă în versurile: „Noaptea vine-ncetișor / Cu-a ei umbre suspinânde”, valorificând personificarea și sinestezia, modalități stilistice prin care poetul transmite sugestii suplimentare de natură auditivă, vizuală, emoțională și chiar mai subtile, despre aspecte care scapă simțurilor, întrevăzute doar sau intuite.

Unele interogații și exclamații valorifică verbul „a plânge”, fiind însoțite de epitete care îi reînnoiesc semnificația, o accentuează sau scot în relief o anumită însușire caracteristică relevantă, fiind „epitete explicative”[194], ca: „(plâng) amar” sau epitete „rare”, când „epitetul n-a apărut niciodată împreună cu termenul pe care-l determină și asociația lor este foarte rară”[195]: „(se plâng) sălbatic”.

Personificările, asociate metaforei în discuție, conduc la „o asimilare organică a unor elemente romantice fundamentale în construcția poemului, topind în aceasta categoriile basmului fantastic”[196]. Totodată, folosirea acestora demonstrează predilecția poetului pentru „scenografia spectaculoasă,... aproape cinematografică, în care imaginile se înșiră și se focalizează treptat, de la panoramarea cadrelor exterioare și până la cadrele interioare, detalii și prim-planuri”[197].

---

193 *Ibidem*, p. 918.
194 Irina Petraș, *Mic dicționar antologie*, București, Editura Demiurg, 1992, p. 63.
195 T. Vianu, *Despre stil și artă literară*, București, Editura Tineretului, 1965, p. 161–181.
196 Călin Teutișan, *op. cit.*, p. 84.
197 *Ibidem*.

Când Eminescu spune: „izvoare plâng", „clopotul plânge", „din liră curgeau note / Și din ochi lacrimi amare", prin faptul că atribuie calitatea de a suferi și de a se exterioriza, într-un mod specific, unor elemente ale naturii sau unor lucruri, el realizează, de fapt, atât o perspectivă deosebită asupra universului, pe care îl însuflețește, îl implică în trăirea individuală sau a perechii îndrăgostite, dar și o rafinare suplimentară a expresiei poetice cu mijloacele unui neîntrecut virtuoz al limbii.

Poetul stabilește, pe linia viitoarei poezii simboliste, raporturi de concordanță între lucruri și impresii, rezultat al unui proces metaforizant de contopire în expresia lingvistică a mai multor informații, efluvii de senzații de natură vizuală, auditivă, olfactivă care concură la receptarea fidelă a realității evocate.

Termenul „lacrimă"[198] apare folosit metaforic:

- „stea" – „Stele rare din tărie cad ca picuri de argint" în *Călin File din poveste*
- „lumină" – „Cu ochii de lumină" în *Mortua est*
- „picătură rezultată în urma arderii" – „Și mucoasa lumânare sfârâind sâul și-l arde" în *Cugetările Sărmanului Dionis*
- „lucii picături de smoală la pământ cad sfârâind" în *Înger și demon*
- „lumină celestă" – „Acolo-n ochi de pădure / Lângă balta cea senină" în *Floare albastră*
- „rouă" – „flori ... anină haina nopții / Boabe mari de piatră scumpă" în *Crăiasa din povești*
- „flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet" în *Călin*
- „apă", „lac", „mare" – „Lângă lacul care-n tremur somnoros și lin se bate" în *Călin*
- „oglindă" – „Și-n ochii ei se-adună lumina sfintei mări" în *Strigoii*
- „picătură de ploaie" – „Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată / Iar vântul zvârle-n geamuri grele picuri." în *Sonete*
- „trăire intensă, reciprocă" – „A ta iubire c-un suspin arat-o / Cu geana ta m-atinge pe pleoape" în *Sonete*

198 Tudor Vianu, *Dicționarul limbii poetice a lui Mihai Eminescu*, București, Editura Academiei, 1968, p. 68, 69.

- „forță vitală” – „Cu fața spre perete mă lasă prin străini / Să-nghețe sub pleoape a ochilor lumini” în *Despărțire*
- „înduioșare”, „compătimire” – „Cu ochii plini de-nduioșare cald” în *Călin*
- „plâns existențial” – „Mereu va plânge apa, noi vom dormi mereu” în *O, Mamă*
- „văl protector spre interior sau deschidere spre lumea dinafară” – „Ochii-n lacrimi și-i ascunde”, „Ridicând a tale gene al tău suflet se ridică” în *Călin*
- „întristare”, „durere” – „Ochii ei sunt plini de umbra tăinuitelor dureri” în Scrisoarea III
- „frumusețe tainică” – „Nu uita că-n lacrimi este taina ochilor albaștri” în *Călin*
- „vid sufletesc” – „Scânteie disperarea în ochii-i crunți de sânge... / El ar răcni ca leii, dar vai! Nu poate plânge” în *Strigoii*
- „Gonit de toată lumea prin anii mei să trec / Pân’ ce-oi simți că ochiu-mi de lacrime sec” în *Rugăciunea unui dac*
- „inspirație, apetit al absolutului” – „În ochii-i să se scurgă scântei din steaua lină” în *Strigoii*
- „imperfecțiune, degradare, urât” – „O! dezbrăcați viața de haina-i de granit / De purpură de aur, de lacrimi de urât” în *Împărat și proletar*.

Stabilirea poziției și a rolului metaforei lacrimii în tipologia imaginilor reprezentative ale poeziei eminesciene implică o analiză profundă a structurii poeziei acestuia. Sub aspectul tematicii abordate, creația eminesciană evidențiază, după cum observa G. Călinescu, o grupare a motivelor în jurul câtorva nuclee fundamentale care ar putea fi: setea extincției (cosmicul, natura, timpul), iubirea, durerea, și moartea: „Cercetând așadar, registrul afectiv al lui Eminescu, băgăm de seamă că poezia lui se bizuie pe câteva sentimente primare, fundamentale: o mare memorie a procesului de naștere, exprimată poeticește prin vocația neptunică și uranică, un exotism instructiv, arhaic și o înclinație spre extincție. Afară de aceasta, poetul nu mai e simțitor la nimic ... Eminescu e un poet esențial prin chemarea lui proprie și, oricâtă înrâurire literară i s-ar afla, temele lui rămân împlântate până în adâncul subconștientului”[199].

În ceea ce privește tonalitatea afectivă a poeziei lui Eminescu, Călinescu face unele constatări ce privesc deopotrivă creația acestuia și pe cea a lui Goga:

[199] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, București, Editura Libra, 2001, p. 160–161.

„În poezia lui Goga dăm de structura poeziei lui Eminescu, dar astfel acoperită, încât abia se bagă de seamă. Și Eminescu și Goga cântă un inefabil de origine metaforică, o jale nemotivată de popor străvechi, îmbătrânit în experiența crudă a vieții, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului. De aceea, poezia lui Goga e greu de comentat fiind cu mult deasupra goalelor cuvinte, de farmec tot atât de straniu și de zguduitor. După Eminescu și Macedonski, Goga e întâiul poet mare din epoca modernă, sortit prin simplitatea aparentă a limbii liricii lui să pătrundă tot mai adânc în sufletul mulțimii, poet național și pur ca și Eminescu”[200].

În aceste texte citate importante sunt două aspecte: insistența asupra caracterului „inefabil de origine metafizică” al versurilor, „jalea nemotivată” conținută de acestea, aspectul de „bocet ritual” și observația de „puritate” acordată pe temeiul elementarității, al inocenței neprefăcute, al simplității trăirii, trăsături pe care G. Călinescu le regăsește într-o anumită măsură și în poezia lui O. Goga.

Întreaga poezie eminesciană este impregnată de trăiri antitetic exprimate ce coexistă: entuziasmul frenetic cu întristarea, visarea paradiziacă cu întunecarea sufletului și umplerea lui cu „dor de moarte”, metaforă de mare rafinament poetic.

Despre alăturarea originală a contrariilor, T. Vianu scria: „Văzut structural, «farmecul dureros» reprezintă o sinteză între dorul poeziei noastre populare,... de care este deosebit printr-o nuanță, dar printr-una plină de însemnătate” și pesimismul schopenhauerian, de care se diferențiază radical. «Farmecul dureros» este un dor metafizic. El este aspirația de a ieși din forma mărginită și proprie ... este năzuința de a realiza scopul ultim al voluptății, posesiunea infinită și totală, dar amestecată cu durere că această năzuință nu poate fi îndestulată niciodată”[201].

Raportată la realitatea imediată, poezia eminesciană reprezintă o oglindă simbolică, o uriașa lacrimă cu rol reflectorizant: ea nu are, însă, o acțiune imitativă, ci captează imaginea esențializată, purificată a universului. În acest sens apare eul poetic, ca oglindă miraculoasă în măsură să depășească prin creație și iubire statutul de ființă decăzută, să devină „sufletul lumii”[202], să fie, cum ar fi spus Novalis: „un cetățean al universului”, în gândirea căruia să se răsfrângă întreaga creație. Un astfel de poem este *Povestea magului călător în stele*: „Cum picuri ce sorb / Toate razele lumii într-un grăunte-uimit / În el îs toate ce-a gândit.”

---

200 *Idem*, *Istoria literaturii române*, București, Editura Minerva, 1985, p. 540.
201 T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*, București, Cartea Românească, 1930, p. 540.
202 M. Eminescu, *Opere*, IV, p. 428.

În calitate de demiurg, eul poetic creează lumi paralele prin imaginație și prin vis. Pentru romantici, visul se constituie ca un instrument de investigare, un spațiu care face posibilă unirea ființei individuale cu cea universală. În vis „orice graniță între lumea reală și cea onirică e arbitrară", gândește Novalis, pentru că „lumea devine vis și visul lume"[203]. Nevoia restructurării în vis și poezie se leagă de încercarea poetului de a se sustrage determinărilor temporale și spațiale pentru a atinge absolutul și unitatea ființei.

Participând la imagine, eul suferă o prefacere, căci „există o reciprocitate între sufletul contemplat și oglinda care-l contemplă". Pentru Al. Bequin, eul poetic nu poate fi decât „locul de contact și de asemănare cu organismul universal [...] prin el rămânem în armonie cu ritmurile cosmice, credincioși originii noastre divine"[204].

Ființa interioară a poetului se supune modelării exercitate asupra sa de universul armonios, poezia devenind un produs sacru, purificat de falsitatea gândirii firești. Procesul emoțional și cognitiv de refacere a imaginii poetice a cosmosului originar este numit de poet „fantazie" și definit drept „condițiune esențială a poeziei". „Fantazia", precizează acesta, „nu mai este reflecția lumii astfel cum ea se arată ochilor..., ceea ce numesc capetele ordinare fanteziei nu e fantezie, ci slăbiciune a creierilor, fantasterie. Pe când celor chemați ... li se vorbește în jargonul lor propriu – celui ales ea-l vorbește în limba ei – și limba ei a armonia lui Platon."[205].

A vorbi „jargonul" adevăratei poezii echivalează, potrivit convingerii poetului, cu faptul de a avea calitatea de a reflecta armonia întregului prin

eliminarea oricăror umbre ale vagabondării prin imaginație. Pentru Eminescu, poezia este un act de cunoaștere prin oglindire, re-creare prin cuvânt a întregului, o oglindă ce și selectează imaginile până la un punct din realul concret, dar pe care le restructurează prin vis după alte repere. Spre a se deschide necuprinsului, poetul face efortul dureros al desfacerii de sine: „Eu m-am smuls pe mine din inima mea", mărturisește poetul. În oglinda creației, în acea lacrimă a poeziei, se produce momentul desubiectivizării, al abandonării psihologiei, al abolirii cotidianului și obiectivizarea în lumea visului, care este, cum observă Jean Paul, „poezie involuntară". Poezia devine astfel imaginea visului, „adevărata sa justificare"[206].

---

203 Al. Béquin, *Sufletul romantic și visul* București, Ed. Univers, 1970, p. 79.
204 *Ibidem*, p. 89.
205 M. Eminescu, *Manuscrise*, București, Editura pentru Literatură, 1968 p. 4850.
206 Al. Béquin, *op.cit.*, p. 153.

Experiența trăirii incandescente determină aprofundarea imaginii reflectate până la sondarea abisului, a neînțelesului, care tinde să capete sens. Nu întâmplător, pentru Novalis, creația e punere în legătură cu întregul, căci „tot ce e vizibil se leagă de invizibil, ceea ce se aude de ceea ce nu se aude, sensibilul de insensibil. Și poate chir gândul de ceea ce nu poate fi gândit”[207].

Înrudirile pe care „în goana ei puerilă după originalitate ... și spectacol cu orice preț”[208] eminescologia „modernă” le stabilește între poezia lui Eminescu și cea a lui Rimbaud, de exemplu, nu se fondează pe argumente temeinice reale, căci ce legătură e între cei doi poeți? Despre Rimbaud, Hugo Friedrich notează în *Structura liricii moderne* că scrie „o poezie dezumanizată ..., monologală ... care nu atrage prin nici un cuvânt pe cititor .... Poetul francez, continuă criticul, „desfigurează antichitatea, ridiculizează Luvrul și instigă la arderea Bibliotecii Naționale”, poezia lui „epuizează toate otrăvurile pentru a nu reține decât chintesența lor”, el este „marele bolnav, marele criminal, marele blestemat și supremul savant”[209].

Ce legătură este între personalitatea lui Eminescu și maladivele suflete, între el și Schopenhauer, „cu aroma de pompe funebre caracteristice lui? Nu incidența cu atitudini și viziuni străine sufletului uimit și profund însetat de cunoaștere dă strălucire poeziei sale... pentru că în cazul poetului român, într-adevăr nu avem de a face cu un filosof sistematic, ci cu un poet bântuit de mari neliniști existențiale care-și poate fundamenta viziunea pe elemente, filosofic vorbind eclectice”[210]. Atitudinea de esență este deschiderea, mărturisirea credinței în virtuțile tămăduitoare ale artei „naive” – cea a antichității și cea populară: „Arta antică, însă, precum și cea latină din veacul de mijloc”, scrie poetul, „erau lipsite de amărăciune și de dezgust, erau un refugiu contra grijelor și durerilor; literatura și artele sunt chemate dar să sanifice inteligențele de această boală psihologică a scepticismului .... Dacă în autorii antici ... găsim un remediu în contra regresului intelectual, nu vom uita că și în timpurile noastre există un asemenea izvor pururi reîntineritor, poezia populară”[211].

Am insistat asupra acestor aspecte pentru a evidenția faptul că, deși folosit atât de frecvent, motivul lacrimii cumulează semnificații îndeosebi din sfera sentimentelor provocate de trăirea intensă, absolută și, abia atunci când fericirea plenară devine imposibil de realizat, poetul se umple de o tristețe gravă, de

---

207 *Ibidem.*, p. 171.

208 M. Drăgan, *op. cit.*, p. 64.

209 Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, București, ELU., 1969, p. 64, 70, 175.

210 Ioana Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Paralela 45, 1978, p. 71.

211 M. Eminescu, *Despre cultură și artă*, Iași, Editura Junimea, 1970, p. 296–297.

dorința stingerii și a morții. Aparținând unui univers atins de degradare, acesta receptează la modul cel mai subtil din literatura română suferința și sfâșierea prezente în întreaga creație și le dă glas în versuri de un dramatism neobișnuit. Însă, ca cetățean al lumii, Eminescu are, în plus, intuiția apartenenței la marea familie a poeților, care, asemenea unor păsări măiestre „se-ntrec în cântări", lăudând astfel frumusețea creației și implicit calitățile evidente ale Creatorului. Astfel, scrutând de departe lucrurile viitoare prin sufletul însetat de veșnicie, poetul poate trece „peste nemărginirea timpului":

„Numai poetul
Ca păsări ce zboară
De-asupra valurilor,
Trece peste nemărginirea timpului
În ramurile gândului
În sfintele lunci,
Unde păsări ca el
Se întrec în cântări." (*Numai poetul*)

Asociată trăirii intense, lacrima devine metafora adâncului insondabil al eului și al universului.

Pentru J. Gasquet „Lumea e un imens Narcis care tocmai se gândește pe sine". Și „unde s-ar putea gândi pe sine decât în propriile sale imagini" – reflectează Bachelard. Completându-i pe cei doi, Al. Béquin notează: „Spiritul omului al acestei făpturi,... e cea mai curată oglindă a universului,... el e simbolul, imaginea Totului .... Marea analogie care guvernează organizarea lăuntrică a naturii face din om «microcosmosul» în care se oglindește «macrocosmosul»"[212].

Înăuntrul ființei se deschide universul infinit și fascinant recompus după alte legi decât cele ale realității degradate:

„Ei dorm cum doarme-un haos pătruns de sine însuși
Ca cel ce visu-l plânge, dar nu-și aude plânsu-și" (*Ca o făclie*)

Eul se pătrunde de visare, stare de grație în care plânsul existențial sună depărtat, stins. Memoria, echivalentul gândirii, e anulată și, în locul acesteia, intervine uitarea și somnul, intrarea în lumea poveștii, dirijată de eul liber: „Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur"

Dincolo de pleoapele închise se derulează spectacolul secret al iubirii, pe care lacrimile-l ascund cu inocență. Pe lângă acest rol de văl protector, de barieră spre interior, lacrima cumulează și semnificația de metaforă a tainei. În natură,

212 Al. Béquin, *op.cit.*, p. 37–59.

echivalentul lacrimilor ar fi, în poezia lui Eminescu, bolta. „Dacă la Eminescu și în descendență directă la Sadoveanu, alt prestigios păduratic, codrul e un «locus sacer», în același timp rezervație de mistere și focar iradiant de năluciri, lucrul ține de contacte felurite cu lumea arhetipurilor. Necunoscutul, miraculosul, insolitul, cu refracțiile lor sonore și cromatice, cu rezonanțele vegetalului monumental ... operează sincretic asupra imaginației. Ermetică, închisă în sine, interzisă intrușilor, ordinea pădurii pare cea mai puternică pavăză ... care nu poate fi explorată decât cu piciorul ...."[213]. Asemenea boltei care protejează perechea de îndrăgostiți, lacrima voalează, închide taina inimii.

În *Călin (File din poveste)* tânăra își ascunde sentimentele puternice: „Ar zâmbi și nu se-ncrede, ar răcni și nu cutează" sub perdeaua de lacrimi, intenție de interiorizare susținută și de alte gesturi ca închiderea pe jumătate a pleoapelor, acoperirea feței cu mâna ori ascunderea ochilor sub șuvițele de păr:

„O, șoptește-mi – zice dânsul – tu cu ochii plini d-eres
Dulci cuvinte neînțelese, însă pline de-nțeles...
Ochii tăi pe jumătate de-i închizi, mi-ntinzi o gură,
Fericit mă simt atunci cu asupra de măsură.
Unu-n brațele altuia, tremurând ei se sărută,
Numai ochiul e vorbareț, iar limba lor e mută,
Ea-și acoperă cu mâna fața roșă de sfială,
Ochii-n lacrimi și-i ascunde într-un păr ca de peteală."

În sens invers, lacrimile oferă un rol protector față de realitatea degradată, constituind o emanație a visului. În „Povestea teiului" Blanca alege calea pierderii în lume, fugind de universul auster al chiliilor, unde, suflete tinere se ofilesc zadarnic. Eroina înfruntă necunoscutul la adăpostul lacrimilor, a căror izvorâre este ecranată de gestul ducerii mâinii la ochi în chip de streașină:

„Mâna ea la ochi și-o ține
Toate mințile-și adună
Să ia lumea-n cap nebună
Parc-atâta-i mai rămâne."

Întregul univers fizic se protejează de trauma decăderii printr-un plâns armonios: aurora „cu bucle de aur... / Revarsă din ochii-i de lacrimi tezaur / Pe-al florilor sân" (*O călărire-n zori*), „Noaptea vine-ncetișor / Cu-a ei umbre suspinânde" (*Misterele nopții*), furtuna „aruncă durerea-i înspumată"... „stâncelor",

[213] C. Ciopraga, *Poezia lui Eminescu, Arhetipuri și metafore fundamentale*, Iași, Editura Junimea, 1990, p. 79.

„norii-și spun în tunet durerea lor mugindă / Gândirile de foc" (*Amorul unei marmure*), „izvoarele plâng în vale" (*Floare albastră*), copacii „poartă suflete sub coajă / Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă." (*Călin. File din poveste*).

Dacă elementele cadrului capătă atribute umane prin intermediul metaforelor personificatoare, în reciprocitate, și eul împrumută însușirile vegetalului, ale aștrilor, ale pământului, ale mării sau ale infinitului. Ochiul înlăcrimat poate avea adâncimea lacurilor de munte, opacitatea ori transparența pe care le dobândește în funcție de anotimpul trăirii, de adâncirea în vis sau, dimpotrivă, de invadarea realității brutale:

Și ochiul adânc e și-n adâncime tristu-i
Cu umeda privire tu sufletul îmi mistui
De noaptea lor cea dulce în veci nu mă mai saturi
Las' să vorbesc privindu-i, iar tu ascultă-ncoace
Cum stă la sfaturi marea cu stelele proroace
Și codrii aiurează, izvoarele albastre
Șoptesc pe-îndelete de dragostele noastre". (*Sarmis*)

Deoarece surprind multitudinea de manifestări ale naturii pulsând de simțire, consubstanțiale ființei, lacrimile, plânsul, jalea, tremurul, oftatul, picătura, roua, apa devin metafore ale farmecului asociate durerii. De fapt, poetul i-a permis universului să-i pătrundă ființa, s-a lăsat educat la „școala albinelor", „îngânat" de „glasul apelor", de „freamătul lin al vântului", de „armonia codrului bătut de gânduri", însă, și invers, și-a răsfrânt trăirile asupra elementelor cadrului natural, sesizând puterea gândului și a trăirii de a transgresa „spațiul, timpul, chiar și alte regnuri sau categorii de existență ... pe care le consideră ca alte fețe ale realului"[214]. Aspirând permanent la refacerea consubstanțialității ființă-univers, poezia tinde sa corecteze criza, înstrăinarea, pierderea, absurditatea existenței printr-un univers compensativ care are ca model „divina rațiune muzicală a lumii"[215], de unde și idealul „armonizării rațiunii cu fantazia"[216].

Cunoscut autodidact, ființă însetată de cunoaștere, poetul pare să transmită tocmai această înțelegere profundă a importanței faptului de a-și adânci privirea asupra lecției oferite de natură, ceea ce conduce la posibilitatea „de a veni în contact cu gândurile celui care a creat totul"[217]. Poezia devine, în cazul său,

---

214 Edgar Papu, *Existența romantică. Schiță morfologică a romantismului*, București, Editura Minerva, 1980, p. 15.

215 Dumitru Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, București, Editura Tineretului, 1969, p. 98.

216 *Ibidem*.

217 Louis Agassiz, biolog american, în art. *Cât de multe sunt lucrările Tale, Doamne*, rev. Turnul de veghe, 15 nov., 2004, p. 9.

într-o anumită măsură, „o modalitate de cunoaștere și de familiarizare cu concepțiile acestuia și de interpretare a unui sistem care îi aparține lui, nu nouă”[218].

Permițând să fie influențat de înțelepciunea revelată de creație, poetul ajunge să dea viața unor imagini „tari ca un verset biblic, așa încât abstracțiunile” să se transforme „în lucru, iar verbul să arate „modificări materiale”[219]. Prin acest elan spre absolut, imprimat tuturor simbolurilor

poeziei sale, regăsit și la nivelul metaforei lacrimii, poetul dovedește dispoziția muzicală, secretă de armonizare cu universul.

Fiind vorba despre ritmul firii, căruia Eminescu îi asociază plânsul „de jale”, alegerea metaforelor transmite implicit ideea de generare și de întreținere a forței germinative. În *Sara pe deal* „apele plâng clar izvorând în fântâne”, în *Călin (File din poveste)* ne întâmpină un univers pulsând de viață, ce vibrează de emoție și al cărui plâns e exprimat melodios prin suspinul izvoarelor, „ropotul dulce” al undelor, curgerea „roiurilor sclipitoare” de insecte:

„Iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint
Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licărind;
Ele trec cu harnici unde și suspină-n flori molatic
Când coboară-n ropot dulce din tăpșanul prăvălatic...
Mii de fluturi mici albaștri, mii de roiuri de albine
Curg în roiuri sclipitoare peste flori de miere pline.”

Expresia metaforică „izvoare zdrumicate peste pietre licărind” poate fi asociată semantic lacrimilor, care strălucesc, răspândind o lumină de-abia întrezărită, imagine completată de epitetul: „harnici unde” pentru a transmite impresia de dinamism, ordine, puritate, caracteristici aparținând creației și care recompun un cadru ideal, reabilitat după legile armoniei și ale iubirii.

În poezia *O, mamă* lacrima iubitei are efectul miraculos de producere a forței germinative în stare să înalțe dintr-o ramură frântă un copac falnic, a cărui umbră să se măsoare în timp cu veșnicia morții:

„Când voi muri, iubito, la creștet să nu-mi plângi,
Din teiul sfânt și dulce o ramură să frângi
La capul meu cu grijă tu ramura s-o-ngropi
Asupra ei să cadă a ochilor tăi stropi
Simți-o-voi odată umbrind mormântul meu
Mereu va crește umbra, eu voi dormi mereu”.

---

218 *Ibidem*.

219 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 10–11.

Imaginea unui copac falnic, neobișnuit poate fi de proveniență biblică, fiind cunoscută din profeția lui *Daniel*, inclusă în Biblie. Aici este prezentată viziunea divină despre „un copac crescut în mijlocul pământului" care „era foarte înalt ... și puternic, vârful lui se-nălța până la ceruri și se vedea de la marginile întregului pământ. Frunzele lui erau frumoase și aveau roade multe; în el se găsea hrană pentru toți; fiarele câmpului se adăposteau la umbra lui, păsările cerului își făceau cuibul în ramurile lui și orice făptură vie se hrănea din el"[220]. „În Scripturi copacii pot simboliza persoane individuale, conducători sau regate [...]. Însă copacul cel mare reprezenta stăpânirea care se întinde de la marginile pământului, cuprinzând întregul regat al omenirii. Prin urmare, copacul simbolizează suveranitatea universală a lui Dumnezeu, în special manifestarea acesteia în ce privește pământul"[221].

Versurile eminesciene transmit ideea creșterii miraculoase a copacului până la anularea reperelor temporale. Folosirea repetitivă a adverbului „mereu", sugerează, printr-un rafinat paralelism, idei antitetice: creșterea eternă a umbrei copacului și somnul său etern în moarte. Însă, ceea ce generează o asemenea creștere este, de data aceasta, tocmai intensitatea iubirii și a durerii pierderii în moarte a ființei iubite, ceea ce susține ideea nebănuitei forțe a trăirii, semnificație evidențiată prin intermediul metaforei lacrimii. Prin aceasta, poetul revelează cel puțin două aspecte de necontestat ale existenței: setea perpetuă de viață a omului, precum și permanența sentimentului de iubire, în stare să învingă timpul[222].

Lacrima este un indiciu al vitalității opuse morții, al fecundității opuse sterilității. Elementul acvatic: apa, izvorul, lacul, marea, echivalentele lacrimii în cazul naturii constituie manifestarea vitalității, a existenței eterne, pe când absența acestuia se asociază sterilității, vremelniciei și morții.

În *Revedere* gruparea antinomică a termenilor sugerează clar existența a două regimuri distincte de existență:

„Iar locului ne ținem
Cum am fost așa rămânem
Marea și cu râurile
Lumea cu pustiurile
Luna și cu soarele
Codrul cu izvoarele."

---

220 Biblia, cap. *Daniel*, 4:10–12, p. 874.

221 *Să acordăm atenție profeției lui Daniel*, Watch Bible and Tract Society of Pennsylvania, 1999, p. 87.

222 Biblia, *1 Corinteni*, 13:8, p. 1137: „Iubirea nu se termină niciodată".

Faptul că apa este un element esențial pentru întreținerea vieții rezultă și din următoarele observații: „Fără apă omul poate supraviețui câteva săptămâni, dar fără apă el va muri în circa o săptămână.... Una dintre minunățiile atmosferei este circuitul apei în natură. În fiecare an, Soarele ridică, prin evaporare, peste 400.000 de kilometri cubi de apă din oceanele și mările Terrei. Apa formează norii, care sunt purtați încoace și încolo de curenții atmosferici. Apa, care acum este filtrată și purificată, cade sub formă de ploaie, zăpadă și gheață, completând rezervele de apă. Este, așa cum citim în *Eclesiastul* 1:7: «Toate râurile se varsă în mare, și marea tot nu se umple; râurile aleargă din nou spre locul de unde au pornit.» Numai Dumnezeu putea să creeze acest circuit"[223]. Poetul pare să surprindă chiar asemenea informații deosebite, rezultat al aplecării atente spre cercetarea și contemplarea universului fizic, precum și al aprecierii cadrului natural, atât de diferit de universul arid și auster al civilizației umane, asociat metaforic, în general, pustiului. „Formula acestor imagini nu e decorativă, ci vizionară .... Viziunea eminesciană semnalează deja depășirea unei faze a imagisticii gratuite, decorative, și intrarea într-un regim al imaginarului articulat conceptual ..., coerent la nivelul tuturor elementelor care îl compun"[224]. La această coerență a ansamblului contribuie și metafora lacrimii prin implicațiile de natură vizionară, privind originea, calitățile și scopul existenței.

Când poetul asociază „marea", „râurile", „izvoarele" ideii de permanență, întărite de locuțiunea verbală: „locului ne ținem", precum și de anastofa cu rol expresiv și intensificator: „așa rămânem", faptul acesta aduce în planul expresiei revelarea unui adevăr fundamental, susținut biblic prin același verb: „a rămâne": „oamenii integri vor rămâne în țară. („pe pământ")"[225].

Impresionante sunt simplitatea și tăria granitică a versurilor, precum și muzicalitatea aparte, la care contribuie și folosirea în rimă a unor substantive denumind echivalentele hiperbolice ale lacrimilor: „râurile", „izvoarele", Acestea sunt prezentate în antonimie cu alți termeni ce conțin lichida „l": „pustiurile", „soarele", ceea ce contribuie la accentuarea ideii existenței unui univers armonios structurat, în care moartea constituie un accident brutal, care distonează supărător cu întregul.

Forța neobișnuită a simbolurilor a fost remarcată și de Amita Bhose, o cercetătoare pertinentă a creației acestuia, care notează: „Eminescu n-a fost un filosof și a fost mai mult decât un poet, a fost un poet–înțelept"[226].

---

223 *Să ne apropiem de Iehova*, Watch Tower Bible and Society of Pennsylvania, 2002, p. 52–53.
224 Călin Teutișan, *op. cit.*, p. 71.
225 Biblia, *Proverbe*: 2:21, p. 649.
226 Anita Bhose, *Eminescu și India*, Iași, Editura Junimea, 1978, p. 19.

În poezia *Despărțire,* îndrăgostitul, însingurat și atins de presimțirea morții, rememorează ochii plini de lacrimi ai iubitei, simbolizând inocența, frumusețea nepieritoare, vitalitatea și îi dorește acesteia perpetuarea iubirii și a vieții, chiar pe timp indefinit. Verbul care precede prezentarea portretului feminin este, încă o dată, și nu întâmplător: „a rămâne", asociat cu câteva elemente – repere al tinereții veșnice, exprimate substantival sau adverbial: „luna lui April", „zâmbet de copil", „copilă", „mereu". Împietrirea rece a neprețuitei lumini a ochilor echivalează cu întreruperea miracolului și a inocenței iubirii.

Prin formulările interogative și exclamative, prin comparația „ochilor orbiți", din care nu mai izvorăsc lacrimile cu cerul invadat de „corbi", prin alăturările antinomice neobișnuite: intuirea apropiatei dezintegrări în țărână și „spulberarea inimii în vânt" a eului poetic cu înflorirea și întinerirea perpetuă a iubitei, versurile ating dramatismul cel mai înalt întâlnit în poezia noastră:

„Cu fața spre perete, mă lasă prin străini,
Să-nghețe sub pleoape a ochilor lumini
Și când se va întoarce pământul în pământ,
Au cine o să știe de unde-s, cine sunt?
Cântări tânguitoare prin zidurile reci
Cerși-vor pentru mine repaosul de veci;
Din zarea depărată răsare-un stol de corbi,
Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi
Răsar-o vijelie din margini de pământ
Puterea-mi dând țărânii și inima la vânt...
Ci tu rămâi în floare ca luna lui April,
Cu ochii mari și umezi, cu zâmbet de copil
Din cât ești de copilă să-ntinerești mereu,
Să nu mai știi de mine, că nu m-oi știi nici eu."

Secarea de lacrimilor devine cel mai cumplit blestem imaginabil în „Gemenii": „Și ochi-n cap să-ți sece și sufletu-ți din piept", secarea lacrimilor fiind asociată, în acest caz, cu secătuirea interioară sau constituie rezultatul pierderii încrederii în iubire, atitudini dominate de ironie și sarcasm: „Numai ochii tăi sunt / Marmură rece" (*Odă*), „ochiu–ngălbenit" (*Amorul unei marmure*), „Mintea mi-e seacă, gândul netot" (*Departe sunt de tine*). Absența lacrimilor indică moartea sau alienarea ființei până la dezumanizarea completă.

Apelând la aceeași funcție ironică a cuvântului, poetul sugerează, într-o veritabilă diatribă, grava corupție ce domină societatea contemporană și mortificarea morală și spirituală a celor afectați de aceste însușiri negative. Sunt deosebit

de expresive epitetele: „ochii stinși de moarte", „seaca-vă ființă", „vinele tocite", „privirea cea stearpă și amară" precum și oximoronul: „oameni morți de vii", care, alături de enumerații, întrebări retorice și puncte de suspensie pun în lumină efectul pe care pierderea adevăratelor calități umane îl are asupra ființei umane:

„O, fiarbă-vă mânia în vinele tocite
În ochii stinși de moarte, pe frunți învinețite...
Ce am de-alege oare în seaca-vă ființă?
Ce foc făr-a se stinge, ce drept fără să-mintă,
O, oameni morți de vii...
Cum lingușiți privirea cea stearpă și amară" (*Junii corupți*)

Inexistența lacrimilor semnifică, în „Epigonii", absența visului, în măsură să anuleze realitatea apăsătoare și să instaureze o ordine superioară:

„Noi? Privirea scrutătoare ce nimic nu visează." (*Epigonii*)

Ca și Novalis, Hoffmann și Gautier, autori romantici care sunt familiari poetului, Eminescu alternează în poezie starea de vis cu starea de trezie, farmecul cu luciditatea scrutătoare: „În universul său, lumea imaginată și lumea reală suferă o necurmată deplasare: de la înțeles spre neînțeles și invers, de la o lume «abia» înțeleasă la o realitate relevată «prea bine». Categoriile contrare se schimbă între ele, durerosul devine fermecător, suferința dulce, visul realitate, iluzia deșertăciune, chiotul simfonie, înghețul văpaie, râsul plâns etc... Folosirea cuvântului însuși de «ironie» își are suportul în teoria romantismului, poetul recunoscându-i suveranitatea detașată în raport cu devenirea antinomică: «ironie cu priviri nepăsătoare»"[227].

Alternanța visului cu realitatea face din lacrimă sau din suprafețele lichide din natură, echivalente acesteia, metafore ale curgerii vieții interioare sau ale derulării spectacolului lumii, ale istoriei sau ale timpului. În *Diana* ochii totalizează „straniul joc" al realității și al aparenței:

„În cea oglindă mișcătoare
Vrei să privești un straniu joc
O apă veșnic călătoare
Sub ochiul tău rămas pe loc".

Metafora: „o apă veșnic călătoare" sugerează fluiditatea trăirilor care se revarsă din același izvor: eul poetic, simbolizat de „ochiul... rămas pe loc". Frapează

227 Vasile Fanache, *Eseuri despre vârstele poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1990, p. 34–35.

din nou folosirea verbului „a rămâne", în opoziție cu epitetele: „(o apă veșnic) călătoare", „(oglindă) mișcătoare" și „(straniu) joc".

În *Povestea magului călător în stele* ochiul personajului ințește, intens concentrat, să scruteze chiar veșnicia: „Al aștrilor mers vecinic urmează ochiu-i mut". În acest caz, privirea, eliberată de vălul lacrimilor, îi permite eroului să contemple, fascinat, fără cuvinte, spectacolul universului.

În *Împărat și proletar* ochiul argintos al lunii, „mândru", „triumfal" este martorul mut al derulării însângeratei istorii umane, metaforă ce conține sugestia unei înțelegeri superioare a realității dintr-o perspectivă măreață, superioară: „Apare luna mare câmpiilor azure / Împlându-le cu ochiul ei mândru, triumfal." Lacrimile sugerează, în acest poem, și imperfecțiunea, degradarea, urâtul. Versurile:

„O, dezbrăcați viața de haina-i de granit
De purpură, de aur, de lacrimi, de urât!"

transmit imperativul dezbrăcării vieții de „haina ... de lacrimi", un veștmânt simbolic, care este deopotrivă „de granit", „de purpură", „de aur", „de urât".

Fiecare dintre termenii enumerației sunt extrem de sugestivi. Granitul este „o rocă eruptivă foarte dură, granuloasă, întrebuințată la construcții"[228]. Asocierea acestei substanțe cu ideea de „haină" a vieții sugerează rezistența, tăria de nezdruncinat, de stâncă ce sfidează trecerea timpului, duritatea incredibilă a sistemului de lucruri prezent. Această „haină" de granit încorsetează nemilos omenirea, o strânge fedeleș, îi produce suferințe incredibile și zădărnicește toate eforturile umane de eliberare. Metaforic, graniticul veștmânt se identifică a fi starea de degradare a ființei umane, supuse imperfecțiunii, îmbătrânirii, bolii și morții.

Aurul este „foarte căutat pentru frumusețea și durabilitatea lui. În multe cazuri, el este dorit pentru că rămâne strălucitor și curat aparent pe timp indefinit. Acest lucru se datorează faptului că aurul nu este atacat de apă, de oxigen sau de sulf, de fapt de aproape nimic altceva. Multe obiecte de aur descoperite în vase scufundate și în alte locuri își păstrează încă luciul după sute de ani... Aurul rafinat, prin foc și prin alte procedee ajunge să aibă o puritate de 99,9%. Totuși, chiar și aurul rafinat piere sau se dizolvă în aqua regia (apa regală), o soluție formată din trei părți de acid clorhidric și o parte de acid azotic"[229]. Având astfel de calități, aurul a fost asociat adesea cu ideea regalității, a strălucirii, a

228 *DEX.*, p. 381.
229 „Turnul de veghe", 2001, 1.08., p. 32, „Mai durabil decât aurul curat".

forței, fiind întrebuințat pentru confecționarea și împodobirea veștmintelor și a obiectelor regale.

În versurile lui Eminescu, contextul metaforic în care apare „aurul" sugerează faptul că „haina" vieții, deși pare a fi deosebit de strălucitoare, prețioasă și impunătoare printr-o aparentă regalitate, necesită, la modul imperativ, îndepărtarea, dezbrăcarea acesteia pentru totdeauna.

Pe lângă „granit" și „aur", poetul folosește ca element metaforic „purpura". Aceasta reprezintă „o materie colorantă roșie închisă spre violet extrasă dintr-o moluscă" din care se confecționează stofe scumpe sau constituie numele dat „unor haine domnești făcute dintr-o astfel de stofă"[230]. Purpura, la fel ca aurul, indică regalitatea, maiestatea. Utilizând acest element, poetul atrage atenția asupra poziției pe care o are ordinea existentă în existența omenirii. Nimeni nu se poate sustrage în prezent forței și apăsării nemiloase a acesteia.

Ultimul element metaforic: „urâtul", transmite, înaintea poeților simboliști, o stare de spirit specifică: „spleen"-ul, plictisul în fața cenușiului existenței, expresie a unei reacții de opoziție față de formele de alienare umană: platitudinea și ipocrizia din viața socială, lipsa oricăror repere spirituale ferme, criza extinsă asupra tuturor domeniilor vieții.

Conștientizând efectele dureroase și gravitatea țintuirii omenirii în simbolica haină „de lacrimi și urât", poetul folosește forma de imperativ a verbului: „dezbrăcați", pentru a transmite ideea necesității arzătoare, stringente a schimbării ordinii încetățenite a lucrurilor.

Este interesant cui adresează poetul acest mesaj plin de forță? Încrederea sa se îndreaptă spre „proletari". Dar, oare stă în puterea omului să sfărâme granitica haină a durerii de veacuri? Chiar dacă versurile poemului nu oferă un indiciu precis al modului în care poate fi soluționată nedreptatea, totuși prin faptul că poetul îndreaptă atenția asupra imperativului „dezbrăcării" „hainei de ... lacrimi", prin acastă metaforă complexă transmite o înțelegere superioară, constând în intuirea și încrederea în posibilitatea eliberării omului, în cele din urmă, din strânsoarea incredibilă a acesteia. Poetul va oferi, cristalizate în giuvaere poetice rare, și alte nenumărate fațete ale speranței în existența unei lumi înnoite[231].

Chiar recunoașterea și folosirea de către Eminescu a numelui lui Dumnezeu: Iehova are o valoare deosebită. Numele divin, provine din forma verbului ebraic și înseamnă „a deveni" sau „El face să devină." și apare în originalul ebraic de aproape 7000 de ori. Spre deosebire de oameni care, oricât de bine intenționați

---

230 *DEX.*, p. 763.

231 Biblia, *Psalmi*, 72:7,8, p. 599: „Va fi belșug de pace până ce luna nu va mai fi./ El va stăpâni de la o mare la alta și de la Fluviu până la marginile pământului."

ar fi, nu pot să devină tot ceea ce își doresc, Iehova poate să devină orice este necesar pentru a-și îndeplini scopul. Numele Său constituie garanția certă că toate promisiunile Sale vor deveni realitate, ceea ce înseamnă și ștergerea tuturor lacrimilor. La restabilirea numelui divin, „a cărui omitere sau tăinuire ar fi o insultă la adresa maiestății și a autorității acestuia”[232], a contribuit și Eminescu, prin folosirea acestuia în limba română, înaintea lui Vasile Voiculescu, care mărturisea într-un text autobiografic: „Din toate lecturile, cea care m-a impresionat mai mult a fost Biblia, cu aspra ei grandoare de dramă jumătate pământeană, jumătate divină. Dumnezeul meu favorit a fost Iehova”.

În *Strigoii* ochii înlăcrimați ai îndrăgostitei reflectă strălucirea miliardelor de fațete ale valurilor, fiind înzestrați cu forța de a unifica într-o sublimă concentrare lumina mării „sfinte”. Epitetul moral, evocativ: „sfânt” „exprimă o realitate morală ... care are rolul de a scoate cu energie în evidență o trăsătură a substantivului și o judecată de valoare”[233].

În poezia eminesciană marea, teiul, lacul, ochii, lacrima sunt apreciate cu acest epitet, ceea ce transmite judecata sa de valoare asupra elementelor creației. Ca un alt Iov, poetul pare să fi auzit glasul Creatorului când îi răspunde neliniștii acestuia printr-un șir de întrebări profund clarificatoare: „Cine a închis marea cu porți, / când s-a aruncat din pântecele mamei ei, / când i-am făcut haina din nori / și scutece din întuneric; / când i-am pus hotar / și când i-am pus zăvoare și porți / când i-am zis: «Până aici să vii, să nu treci mai departe; / Aici să ți se oprească mândria valurilor tale”[234]? Lacrimile din ochii iubitei evocă și revelează lucruri nepătrunse, conștientizându-l pe cel ce caută stăruitor că înțelesurile secrete sunt dezvăluite, cu siguranță, atunci când sunt căutate cu sinceritate: „În ochii ei se adună lumina sfintei mări.”

În poezia *Departe sunt de tine* amintirile se transformă în lacrimi, simbol al rememorării dureroase a trecutului, metaforă ce conferă concretețe amintirilor, aducându-le în prezentul trăirii, prin intermediul „fuiorului” gândului, care „toarce” „duioasele povești” ale iubirii, transformate în poveste:

„Aducerile aminte pe suflet cad în picuri
Redeșteptând în față trecutele nimicuri...
Se toarce-n gându-mi firul duioaselor povești.”

Lacrima provenită din trăirea intensă poartă amprenta unui anumit mod de înțelegere și de ființare în univers, astfel încât sensul metaforei se îmbogățește

232 Sfintele Scripturi, Traducerea lumii noi, Traducere după New World Translation of the Holy Scriptures, Prefață, 2006, p. 5.

233 T. Vianu, *Despre stil și artă literară*, București, Editura Tineretului, 1965, p. 161.

234 Biblia, *Iov*, 38:8–11, p. 552.

cu ideea de marcă a individualității inconfundabile, asemenea glasului, umbrei, eului celui mai profund. Dragostea înseamnă regăsire, răsfrângere a chipului iubit într-o altă ființă, semănând celei dintâi până la identificare:

„Și strigă după dânsa plângând mușcând din unghii
Și când vrei vrea să înjunghii pe tine să te înjunghii." (*Gemenii*)

Întreaga poezie vibrează de cântecul durerii ascunse, asemenea unei lacrimi gata să se desprindă de pleoape, ce poartă semnul distinct al trăirii absolute:

„Cântând pe a mea harpă sălbatică, vibrândă
Am pus în ea o parte a sufletului meu
E partea cea mai bună, mai pură și mai sfântă." (*Povestea magului*)

În prima parte a creației eminesciene iubirea înseamnă întregire și, implicit, participare intensă la armonia universală: „Esențial este că poetul încearcă, prin imaginea femeii, să iasă din lumea contingențelor și să intuiască fericirea paradiziacă. Femeia este înger sau demon, de fapt, poetul va folosi expresiile «înger» și «demon», «dragoste angelică» și «dragoste demonică», făcându-și chiar din acestea din urmă o antiteză predilectă... Adânc eminesciană este violența ferină a dragostei ... Erotica ia forme convulsionare. Femeia tremură și plânge"[235].

Umplerea ochilor de lacrimi este un indiciu al intensității pasiunii, fiind, în prima parte a creației, un element constant al portretului feminin, simbol al iubirii sincere, al purității, al candorii: „Este femeia dragostei paradiziace, grațioasă nu prin angelitate, ci prin inocență. Însă, fiindcă nevinovăția este un semn al rămânerii departe de complicațiile sociale, idila eminesciană se va petrece îndeosebi în cadrul unei naturi cât mai apropiate de Eden"[236].

Personajul feminin, constituie, prin atributele cu care îl înzestrează poetul, „centrul arhitecturii poetice.... Destinul privilegiat al ființei, un destin cu detentă cosmică, se aplică și figurilor feminine, care fac dovada unei capacități semnificative ... de a conține structurile unui scenariu poetic fabulos. ... acestea nu se lasă doar «povestite», ci chiar consolate de sau admonestate de el, precum în partea a V-a poemului *Călin (File din poveste)*[237]*:*

„Inimă făr de nădejde, suflete bătut de gând.
Toată ziua la fereastră, suspinând nu spui nimic,
Ridicând a tale gene, al tău suflet se ridică...
Tu-ți arzi ochii, frumusețea...

---

235 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 218, 223.
236 *Ibidem,* p. 227.
237 C. Teutișan, *op. cit.*, p. 84.

Dulcea noaptea lor se stânge,
Și nici știi ce pierde lumea.
Nu mai plânge, nu mai plânge!"

Lacrimile constituie semnul exterior al „sufletului bătut de gânduri", al suspinului fără cuvinte, trăsătură tipică a portretului feminin ideal. Această aleasă podoabă deosebește valoarea de superficialitate, sinceritatea de ipocrizie, iubirea de indiferența rece. În plus, prin lacrimile care îi înnobilează chipul, femeia devine o prezență dorită, atrăgătoare, plină de grație și frumusețe.

Lacrima este și metafora intensității neobișnuite a trăirii. „Fiind elemente ale naturii aproape inconștiente de sine, cei doi iubiți nu vorbesc și nu se întreabă. Ei cad prin puterea instinctului și sub înrudirea mediului înconjurător într-o somnolență extatică, pe care Eminescu o numește de obicei «farmec»[...] În chip obișnuit, femeia iese de undeva din trestii sau din pădure [...] și apoi amândoi cad în toropeală, fascinați mai cu seamă de o mișcare ritmică dinafară, de căderea continuă a razelor lunii, de o prăbușire lentă a florilor de tei, de «blânda batere de vânt», de unda apei, de buciumul de la stână"[238]. Încadrați într-un cadru edenic, protector, îndrăgostiții comunică îndeosebi prin gesturi: sărut, îmbrățișare, mișcare coregrafică în reciprocitate sau prin privirea plină de lacrimi, în cazul femeii, constituind o modalitate de comunicare superioară limbajului:

„Ea se tot uită, un cuvânt măcar nu spune
Râde doar cu ochii-n lacrimi, spărietă de o minune." (*Călin*)

Lacrimile pot fi asociate și glasului, sinestezie ce sugerează inefabilul trăirii, tulburarea întregii ființe prin iubire și triumful asupra ființei celuilalt. Puterea sentimentului stă în înduioșarea tandră, în abandonul dulce și inocența cuceritoare, ce reamintesc vârsta edenică:

„Cu glasul plin de lacrimi, de-nduioșare cald,
Privindu-mă cu ochii, în care-aveai un cer...
Eu vreau să-mi dai copilul zburdalnic pe Arald
De-atunci, învingătoare, învins-ai pe învins." (*Strigoi*)

Statutul aparte al femeii e sugerat și prin valorificarea altor metafore: „notă rătăcită" „muză" ori „solie cerească":

„În tine vede-se că e în ceriure
Un Dumnezeu

238 G. Călinescu, *op. cit.*, p. 227–228.

Purtând simetria și-al ei misterure
În gândul său" (*Ondina*)

Lacrima implică ideea deschiderii cosmice, fiind comparată cu „stelele rare" care „izvorăsc" din infinit și împodobesc bolta cerului, mărturii tăcute ale unor realități nevăzute, mult mai îndepărtate:

„C-o privire umedă și rugătoare
Poți zdrobi și frânge apostat – inima mea." (*Venere și Madonă*)

„Nu-ți mai scurge ochii tineri, dulci cerului fiaștri,
Nu uita că-n lacrimi este taina ochilor albaștri...
Stele rare din tărie cad ca picuri de argint
Și seninul cer albastru mândru lacrimile-l prind;
Dar dacă ar cădea toate, el rămâne trist și gol,
N-ai putea să faci cu ochii înălțimilor ocol –
Și din când în când vărsate, mândru lacrimile-i șed
Dar de seci întreg izvorul, atunci cum o să te văd?
Prin ei curge rumenirea, mândră cea de trandafiri,
Și zăpada viorie din obrajii tăi subțiri –
Apoi noaptea lor albastră, a lor dulce veșnicie,
Ce ușor se mistuiește prin plânsorile pustie...
Cine e nărod să ardă în cărbuni smaraldul rar
Ș-a lui veșnică lucire s-o strivească în zadar?" (*Călin...*)

Versurile dezvăluie, în același timp, forța nebănuită pe care o ascund lacrimile, atunci când sunt însoțite de o anumită dispoziție lăuntrică („Cu-o privire umedă și rugătoare"): ele pot sensibiliza și chiar îndupleca prin stăruință, iluminează, ghidează ființa în întunericul existenței, eliberează eul de tristețe și de sentimentul inutilității:

„Stele rare din tărie cad ca picuri de argint...
Dar dacă ar cădea toate, el rămâne trist și gol
N-ai putea să faci cu ochii înălțimilor ocol".

Lacrimile

- întrețin miracolul ființei:
  „Nu uita că-n lacrimi este taina ochilor albaștri"
- dau noblețe chipului:
  „Și seninul cel albastru mândru lacrimile-l prind",
  „Și din când în când vărsate, mândru lacrimile-i șed"

- constituie manifestarea elanului tineresc, al farmecului și al atracției feminine:
  „Prin ei curge rumenirea mândră cea de trandafiri
  Și zăpada viorie din obrajii tăi subțiri”
- sunt simbolice nestemate „rare” și „veșnice”, ce trebuie dăruite cu prețiozitate:
  „Cine e nărod să ardă în cărbuni smaraldul rar
  Ș-a lui veșnică lucire s-o strivească în zadar?”

Câtă vreme femeia, ființă angelică, este dorită, așteptată, portretul acesteia se distinge, inconfundabil, prin lacrimi, simbol al elanului ferit de superficialitate:

„Ș-atunci dinainte-mi prin ceață parcă treci
Cu ochii mari în lacrimi, cu mâini subțiri și reci,
Cu brațele-amândouă de gâtul meu te-anini
Și parcă-ai vrea –mi spune ceva ... apoi suspini” (*Departe suntde tine*)

„Se-atârnă sufletu-mi de ochii
Cei plini de lacrimi, și noroc” (*Atât de fragedă*)

„Ochii ei sunt plini de umbra tăinuitelor dureri
Codrii se înfiorează de atâta frumusețe...”. (*Scrisoarea III*)

„Senzualitatea lui Eminescu e lipsită de orice josnicie și, [...] formează materia liricii eminesciene celei mai înalte... În loc să cadă, [...] într-o stare de febră, iubiții, odată cu îmbrățișarea, cu intrarea prin lumina de lună sau prin susurul unei ape în ritmul cosmic, sunt cuprinși de somn. Adevărata clipă erotică din „Sărmanul Dionis” – e aceea în care cei doi eroi adorm”[239]. Dar, adevărata apropiere erotică se realizează și prin intermediul privirii înlăcrimate, lacrima fiind și o metaforă a transfigurării, a sublimării trăirilor, a spiritualizării individului:

„Și bărbia i-o ridică, s-uită-n ochii plini de apă
Și pe rând și-astupă gura când cu gura se adapă”. (*Călin*)

În poemul *S-a dus amorul,* portretul feminin beneficiază „de unul dintre cele mai puternice descrieri, deși foarte succinte, din istoria operei eminesciene. Imagine contradictorie și cosmotică,... iubita e „Lumină de departe, / Cu ochii tău întunecați / Renăscători din moarte!”. Lumină și întuneric – două atribute straniu asociate, care dau o stranietate aparte chipului.... Deși sunt întunecați, ochii înlăcrimați sunt „renăscători din moarte”.... Oglinzi „negre” ale sufletului, ochii devin un instrument ... a cărui adâncime se măsoară nu prin privirea contemplatoare din afară a suprafețelor, ci prin reactivitate ontologică

[239] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 228.

și funcțiune vitală"[240]. Ei sunt la modul simbolic „renăscători din moarte", adică sunt înzestrați cu forța de a reînsufleți elanul stins al vieții și de a reda bucuria spulberată prin dezamăgire.

În *Luceafărul,* zbuciumul interior, întreținut de conștientizarea gravei distanțări de ideal se manifestă, în plan vizibil, prin „tainica plecare" a genelor, metaforă extrem de prolifică, sugerând, printre altele, pierderea accesului spre înțelegerea universului, spre pacea și armonia inițiale:

„Dar un luceafăr răsărit
Din liniștea uitării,
Dă orizont nemărginit
Singurătății mării,

Și tainic genele le plec,
Căci mi le împle plânsul,
Când ale apei valuri trec
Călătorind spre dânsul;"

„Uitarea" începe să se aștearnă peste setea după un ideal, făcându-l tot mai vag, mai îndepărtat. „Valurile" pot fi cele ale vieții lipsite de orizont spiritual, care înăbușă orice aspirație, împiedicând-o să se dezvolte. Metafora lacrimii, redată prin sintagma: „tainic genele îmi plec" constituie o mostră de profunzime rară și uimitor rafinament poetic. Remarcăm aici „un paralelism abia ghicit între ochiul uman și astru."[241]. Aliterația, din sintagma „împle plânsul", sugerează faptul că luceafărul „ca un alt ochi cosmic îndepărtat"[242] percepe și este implicat în derularea sentimentelor de o intensitate neobișnuită ale tinerei, dovadă sugestivă asocierea trăirilor acesteia cu orizontul „nemărginit" al „siguranței mării".

Epitetul „tainic" implică ideea unui proces desfășurat într-un cadru ferit de privirile și înțelegerea celorlalți și, în același timp, imposibil de exprimat în cuvinte. Astfel, lacrimile constituie expresia trăirilor secrete, neînțelese nici de alții și nici chiar de propria ființă, ceea ce transmite ideea miracolului de nepătruns al gândirii umane, precum și al profunzimii sentimentelor implicate. „Creierul uman, precum și modul în care se nasc gândurile și sentimentele este lucrul cel mai misterios din tot universul"[243] – afirma un recunoscut antropolog. Poetul

---

240 C. Teutișan, *op. cit.*, p. 98.

241 Marin Mincu, *Luceafărul*, București, Editura Albatros, 1978, p. 45.

242 *Ibidem*, p. 45.

243 Henry F. Osborn, cap. „Creierul uman, un mister de neexplicat?" din *Cum a apărut viața – prin evoluție sau prin creație?*, Watch Bible and Tract Society of Pennsilvania, 1988, p. 171.

reușește să intuiască și să sugereze asemenea idei, neobișnuite ca profunzime, prin intermediul unor imagini poetice de o mare concretețe.

Adversativul „dar" sugerează tensiunea dintre existența într-un univers degradat și setea după ideal. Frumusețea iubirii este dezvăluită prin intermediul unui ritual plin de candoare. „Colorată de o aură aproape tragică, iubirea cuplului devine un balet cu mișcări înnobilate, stilizate, iar cuvintele sunt pure și grave... În variantele manuscrise, acest «dans» al iubirii este desfășurat în detalii gradate... Simetria perfectă a gesturilor simbolizează unitatea în sânul antitezei, ca și cum cei doi parteneri ar fi niște factori complementari, însetați de aceeași atracție"[244]. În acest spectacol al cuplului îndrăgostit privirea, adesea înlăcrimată, a eroinei are un rol esențial, deosebit de sugestiv:

„Când fața mea se pleacă-n jos
În sus rămâi cu fața...
Când ochii mei nu se deschid,
Tu îți închide ochii..."

Când nu e gândirea angelică întrupată, femeia se transformă în „păpușă, marionetă lipsită de existență proprie, gestica ceremonială devine convenție socială (îngroșată până la caricatură) ..., rolul mitic devine rol de farsă"[245], iar lacrima este absentă – semn al întristării grave, al alienării eului, al secătuirii resurselor interioare:

„Altul este al tău suflet
Alții ochii tăi acum." (*Pe aceeași ulicioară*)

„Și pasu-n urmă-ți zboară c-o tainică mânie
Ca un smintit ce cată cu ochiu-ngălbenit
Cu fruntea-nvinețită, cu fața cenușie
Icoana ce-a iubit" (*Amorul unei marmure*)

„Astfel eu, pierdut în noaptea unei vieți de poezie,
Te-am văzut, femeie stearpă, fără suflet, fără foc...
Din demon făcu-i o sfântă, dintr-un chicot simfonie
Din ochirile-ți murdare, ochiu-aurorei matinal." (*Venere și Madonă*)

Metafora lacrimii este valorificată și ca simbol al căinței și al conștientizării vinei, instrument al ispășirii vinovăției și al reabilitării ființei:

„Plângi, copilă? C-o privire umedă și rugătoare

244 Marin Mincu, *op.cit.*, p. 42.
245 Ioana Petrescu, *op. cit.*, p. 164.

Poți din nou zdrobi și frânge apostat-inima mea
Ștergeți ochii nu mai plânge!... A fost crudă-nvinuirea"
(*Venere și Madonă*)

Disponibilitatea eului poetic de a răsfrânge unitatea armonioasă în imagini de o mare limpezime și forță de sugestie îl unicizează pe Eminescu în peisajul poeziei românești. Versurile sale devin magnetice și cititorul e fascinat inexplicabil, în fapt, oferidu-i acestuia perspectiva, luminoasă a evadării într-un univers tonic, nepervertit.

Atunci când poetul nu mai găsește energia interioară de a recompune realitatea degradată potrivit unei alte ordini, superioare, prin contemplație și vis, acesta e cuprins de „un dor de moarte". Lacrima, plânsul ori marea reprezintă, în acest caz, metafore ale eliberării de suferință și au o funcție cathartică, cel mai adesea insuficientă, de aceea sunt substituite cu tăcerea și dorința morții:

„Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.
De al meu propriu vis mistuit mă vaiet
Pe-al meu propriu rug mă topesc în flăcări" (*Odă (în metru antic)*).

Plânsul are rolul de drenor al suferinței și e valorificat de poemele în care eroii trăiesc drame intense din cauza pierderii iubirii sau a interzicerii nefirești a acesteia:

„Cu durerile iubirii...
Și de-atunci în orice noapte
Plâng pe patul meu deștept." (*Kamadeva*)

„Ea aude – plânge, parcă
Îi venea să plece-n lume
Și plângând înfrână calul
Și plângând îi pune șeaua." (*Făt-Frumos din tei*)

„Mai am un singur dor:
În liniștea serii
Să mă lăsați să mor
La marginea mării;...

Și nime-n urma mea
Nu-mi plângă la creștet
Doar toamna glas să dea
Frunzișului veșted." (*Mai am un singur dor*)

În versurile ultimei poezii citate, durerea individuală este înlocuită de plânsul izvoarelor sau de zbuciumul etern al mării:

„Pe când cu zgomot cad
Izvoarele-ntruna...
Va geme de patemi
Al mării aspru cânt..."

Astfel, manifestările naturii, echivalente ale plânsului uman la modul superlativ, reprezintă metafore ale durerii cosmice, eterne. Izvorârea, curgerea apelor, revărsarea, zbuciumul mării, vibrarea aerului „de tainice oftări", „umbrele suspinânde ale nopții", „roua de plânsori", vântul ce „zvârle-n geamuri grele picuri", uraganul care „aruncă" „stâncelor" „durerea-i înspumată", norii ce-„și spun în tunet durerea lor mugindă" sunt manifestări ale tristeții metafizice, ale durerii cosmice, emanație a unui univers transformat el însuși prin decăderea ființei umane. Metaforele respective constituie, în același timp, expresia nostalgiei după universul paradiziac, după patria originară::

„Cum lebăda știe că glasul ce iese din luciul adânc
Sunt inimi de lebede stinse ce-n valuri eterne se plâng." (*La o artistă*)

„Unde-n ramuri negre o cântare-n veci suspină". (*Memento mori*)

Rar, lacrima apare în poezia eminesciană ca metaforă a dorinței intense exprimate prin rugăciune, a solicitării implorative a „Sfântului" Dumnezeu sau a persoanei iubite pentru a dobândi pacea sau iubirea:

„Noi, ce din mila Sfântului
Umbră facem pământului
Rugămu-ne-ndurărilor
Luceafărului mărilor
Ascultă-a noastre plângeri..." (*Rugăciune*)

„Până nu mor
Pleacă-te, îngere
La trista-mi plângere
Plină de amor". (*Stelele-n cer*).

Cumulând o gamă deosebit de vastă de semnificații, lacrima constituie unul dintre motivele reprezentative ale poeziei lui Mihai Eminescu. Emanație a bunului simț și a măsurii, creația sa reflectă poetic planul inițial al Creatorului însuși, exprimat în Predica de pe munte de către Isus Cristos astfel: „Ferice de

cei blânzi, căci ei vor moșteni pământul”[246]. Privită dintr-o asemenea perspectivă, creația eminesciană poate fi lecturată și receptată altfel: nu ca o nostalgică aspirație a recuperării paradisului pierdut, ci ca o reflectare artistică intuită a unui viitor cert promis de Dumnezeu.

O asemenea înțelegere și răsfrângere a lumii în creația poetului îi dă poeziei sale frumusețea unui „cântec tainic”, în limbajul lui Blaga, atât de profund, încât rămâne, parcă, într-o anumită măsură, inaccesibil, în prezent, ființei umane.

[246] Biblia, *Matei*, 5:5, p. 940.

Capitolul V

Octavian Goga

Poezia ca lacrimă

Octavian Goga – Poezia ca lacrimă

Lacrima, metaforă

- a creației poetice,
- a universului transformat și impregnat de jale,
- a suferinței și revoltei universale,
- a fluidizării materiei,
- - a infernalei combustii interne și a energetismului funciar,
- a singurătății esențiale a unei lumi însetate să afle sensul vieții,
- a eliberării *piticului suflet*, a *oțelirii* acestuia,
- a dorinței intense de răsturnare a unei ordini profund nedrepte,
- a revoltei *uranice*,
- a *cântarii pătimirii* unui neam,
- a speranței în învierea morților,
- a invocării stăruitoare a intervenției vindicative a Creatorului în treburile omenirii.

Voce originală, deosebită în epocă și în peisajul liricii românești, Octavian Goga dă glas, în poezia sa, nemulțumirii și durerii intense, atfel încât întreaga operă ajunge să poarte amprenta suferinței ridicate la dimensiuni cosmice, apocaliptice. Niciunul dintre contemporanii săi nu a descoperit, asemenea poetului de la Rășinari, atâta suferință, nedreptate și asuprire în viața oamenilor simpli, nu a dat glas frământărilor sufletești celor mai intime și mai sfâșietoare ale acestora, nu a radiografiat cu atâta sensibilitate și interes universul rural, în care se regăsesc, de fapt, oamenii nevoiași de pretutindeni și dintotdeauna.

Poetul dezvăluie, la modul realist, o lume divizată de bogăție, precum și situația defavorizată a celor de condiție umilă, aflați într-un continuu război al existenței. Personajele sale trăiesc o suferință copleșitoare, aspect care constituie tema dominantă a întregii sale opere.

Provenind dintr-o familie cu preocupări intelectuale, poetice și cu deschidere spre informația biblică, Goga manifestă, încă de la debutul său din 1897 în „Tribuna" și „Tribuna literară", apoi în poeziile publicate în revista „Familia" din Oradea, un interes constant spre universul de preocupări al oamenilor simpli, apăsați de nedreptăți și de o tristețe profundă. Poetul depășește momentul istoric și provincialismul poetic prin denunțarea violentă în opera sa a unei situații revoltătoare, grave, extinse la nivelul întregii planete, câtă vreme milioane de oameni au suferit și continuă să suporte nedreptăți crunte cauzate de exploatarea socială, de foamete și discriminări sociale, politice sau de altă factură.

Poetul își îndreaptă privirea spre o lume care trăiește nedreptățile „într-o aparentă resemnare, cuvintelor dispărute din glas luându-le locul lacrimile – «lacrimi multe, multe», acea „materie a disperării", cum le numește Gaston Bachelard. Trecerea de la plânsul ... cosmicizant la «dreapta sărbătoare» se configurează prin intermediul câtorva simboluri: ... drumeția, ascensiunea, lumina... De structură polemică și în antiteză cu starea lumii date, poezia lui Goga opune vremurilor decăzute ascensiunea spre culmi, metaforică invitație la emanciparea spiritului, prin înlocuirea condiției umane umile cu una voievodală, crăiască"[247], a mult râvnitei conduceri divine asupra pământului.

„Izbitor de la început în poezia sa", notează George Călinescu, „este tonul profetic, mesianismul" poeziei lui Octavian Goga. Poetul înalță «cântarea pătimirii noastre» în timp ce îi adresează o rugăciune implorativă lui Dumnezeu:

«Rătăcitor cu ochii tulburi,
Cu trupul istovit de cale,
Eu cad neputincios, stăpâne,
În fața strălucirii tale...»[248].

Este o poezie de o mare profunzime, aparent simplă, în care, notează criticul, „dăm de structura poeziei lui Eminescu, dar astfel acoperită, încât abia se bagă de seamă. Goga a intuit mai bine decât oricare geniul poetului «Doinei» și a știut să-l continue cu o materie nouă. Și Eminescu și Goga cântă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată de popor străvechi, îmbătrânit în experiența crudă a vieții, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului. De aceea, poezia lui Goga este greu de comentat, fiind cu mult deasupra goalelor cuvinte, de un farmec tot atât de straniu și zguduitor. După Eminescu și Macedonski, Goga este întâiul mare poet din epoca modernă, sortit prin simplitatea apa-

247 Vasile Fanache, *Eseuri despre vârstele poeziei*, București, Editura Cartea românească, 1990, p. 53.

248 George Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1941, p. 539.

rentă a liniei lui să pătrundă tot mai adânc în sufletul mulțimii, poet național și totodată pur ca Eminescu"[249].

Observațiile lui Călinescu, care ne interesează din punctul de vedere al abordării noastre, se referă la ideea de „inefabil de origine mistică", la „jalea nemotivată de popor străvechi, îmbătrânit în experiența crudă a vieții, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului..., greu de comentat,... de un farmec ... straniu și zguduitor", ale unui „poet pur ca Eminescu". Ne vom opri în cele ce urmează asupra aprofundării acestor constatări, aplecându-ne asupra versurilor pentru a descoperi semnificațiile concrete pe care le îmbracă metafora lacrimii în opera sa.

Poezia *Plugarii*, elegie închinată truditorilor simpli, conține mărturisirea directă a atașamentului ferm al poetului față de istoria îndurerată și vitregă a acestora, precum și speranța izbăvirii viitoare, exprimată în tonalitate de imn. Plugarii devin destinatarii „plânsului" strunelor poetului, ai lacrimilor născute din sentimentul de solidaritate față de viața mizeră a acestora, ai durerii și ai eforturilor lor nerăsplătite. Poezia se convertește într-un strigător denunț al unor realități cutremurătoare, în care poetul demască, prin versuri de o mare simplitate și forță, nedreptatea socială perpetuată de-a lungul secolelor. Compensativ, strunele sale, înalță un imn de laudă, izvorât din calda apreciere și recunoștință față de aceștia:

„La voi aleargă totdeauna
Truditu-mi suflet să se-nchine;
Voi singuri străjuiți altarul
Nădejdii noastre de mai bine.
Al vostru-i plânsul strunei mele,
Creștini ce n-aveți sărbătoare,
Voi, cei mai buni copii ai firii,
Urziți din lacrimi și sudoare."

Impresionantă este dinamica viziunii, „stilul grandios-vizionar, rezultând din amplificarea dimensiunilor și repetiția în ritm suitor. Plugarii devin proiecții monumentale", tipice unui „autor de panouri ample..."[250]. Raportarea la perspectiva cosmică și divină este permanentă în cazul poetului, constituind fundalul pe care acesta proiectează trăirile cele mai intime ale personajelor sale. În plus, divinitatea este percepută de poet ca fiind Sursa tuturor lucrurilor, implicit a existenței umane și a înzestrării ființelor create cu cele mai alese calități:

[249] George Călinescu, *op. cit.*, p. 540.
[250] *Ibidem*, p. 540.

„Cu mila-i nesfârșită, cerul
Clipirii voastre-nduioșate
I-a dat cea mai curată rază
Din sfânta lui seninătate.
El v-a dat suflet să tresară
Și inimă să se-nfioare,
De glasul frunzelor din codru,
De șopot tainic de izvoare."

Folosindu-se de un limbaj direct, „exploziv, retoric, care descinde din baladă, și de o structură orală, de inversiunea topică, menită a crea atmosferă"[251], poetul Goga, în mod individualizator în epocă, dedică, prin mărturisire poetică, întregul efort al creației slujirii intereselor celor mulți. Deoarece surprinde o gamă variată de sentimente provocate de suferință și de durere, poezia sa în ansamblu devine o metaforă a lacrimii. Termenii: „lacrimi", „înlăcrimat", „plânset", „jale", „a plânge", „a geme" au o frecvență neobișnuită, regăsindu-se aproape în fiecare dintre poeziile sale.

Lacrima constituie simbolul universului transformat și impregnat de jale. Cadrul natural, precis conturat în tablouri vii, prin detalii de sunet, culoare și mișcare, este un martor intens participativ la trăirile eroilor, în stare să reverbereze durerea la nivel cosmic, să recepteze, asemenea unei ființe uriașe, vii, efectele suferinței și ale nedreptății în toate formele de manifestări ale sale, să răspundă, să atenueze, să calmeze suferința, să mângâie, să clocotească mânia, să o strige până în înălțimea cerurilor, să o reverse peste malurile apelor, să o istorisească pretutindeni.

În poezia *Plugarii*, diminețile de vară risipesc, în loc de rouă, lacrimile cerului: „strălucire înlăcrimată", metaforă a sentimentelor plin de iubire și de îndurare tandră ale Creatorului, revărsate peste capetele aplecate de povară ale truditorilor secătuți de muncă. Înzestrarea deosebită a sufletului omenesc, „desfacerea tainelor" firii în fața acestuia și încununarea frunților cu „razele sale sfinte" constituie garanții ale împlinirii promisiunilor sale viitoare:

„Blând tainele vi le desface
Din sânu-i milostiva glie,
Căci toată floarea vă cunoaște
Și toată frunza ei vă știe.
Purtați cu brațele-amândouă

---

251 Constantin Ciopraga, *Literatura română între 1980 și 1918,* Iași, Editura Junimea, 1970, p. 229–230.

A muncii rodnică povară,
Sub strălucirea-nlăcrimată
A dimineților de vară.
Și nimeni truda nu v-alină
Doar bunul cerului părinte,
De sus pe fruntea vă așază
Cununa razelor lui sfinte."

Extinderea suferinței și a revoltei la nivel cosmic e susținută și de metafora lacrimii ca „țărână" a plaiurilor natale, simbol al suferinței, al durerii ridicate la proporții uranice. Asemenea gliei care susține pașii tuturora, durerea înmulțită devine tot atât de familiară, de obișnuită ca pământul de sub tălpi:

„Copii ai mândrei bolți albastre
Sfințiți cu roua suferinții
Țărâna plaiurilor noastre."

Neputința de a schimba răul în bine crește progresiv și se transformă în jale mocnită, în plâns surd, strângând apele tumultoase ale revoltei. Acestea se revarsă continuu într-o simbolică „mare", în care „trăiește" „înfricoșatul vifor" al „vremilor răzbunătoare":

„A mea e lacrima ce-n tremur
Prin sita genelor se frânge,
Al meu e cântul ce-n pustie
Neputincioasa jale-și plânge,
Ci-n pacea obidirii voastre,
Ca-ntr-un într-un întins adânc de mare,
Trăiește-nfricoșatul vifor
Al vremilor răzbunătoare."

În poezia *Noi* suferința atinge proporții inimaginabile, stăpânind pretutindeni asemenea fluturilor, privighetorilor, florilor, în contrast strident cu frumusețea locurilor, ceea ce intensifică sentimentele de frustrare și de durere, le face mai răscolitoare și mai greu de îndurat. Încheierea strofei cu substantivul

„lacrimi", urmat de adjective cu valoare de superlativ absolut, înclină balanța tensiunii poetice și emoționale spre sensuri de o mare sensibilitate și forță:

„La noi sunt codri verzi de brad
Și câmpuri de mătasă;
La noi atâția fluturi sunt,
Și-atâta jale-n casă.

Privighetori din alte țări
Vin doina să ne-asculte;
La noi sunt cântece și flori
Și lacrimi multe, multe."

Nedreptatea umană pare a influența chiar și darurile provenite de la Dumnezeu, precum soarele și ploaia, care se revarsă deopotrivă peste cei buni și peste cei răi, fără părtinire. Când poetul afirmă că astrul zilei: „Nu pentru noi răsare", el atrage, de fapt, atenția asupra incredibilei inversări a raporturilor dintre oameni, ajunși victime ale urii și prejudecăților de clasă, de poziție socială. Într-un asemenea context, lacrima constituie simbolul fluidizării materiei prin suferință, a extinderii durerii la cotele halucinante ale răsturnării ordinii universale. Menționarea toponimelor dă concretețe și intensitate deosebită sentimentelor exprimate poetic:

„Pe boltă, sus, e mai aprins,
La noi, bătrânul soare,
De când pe plaiurile noastre
Nu pentru noi răsare...
La noi de jale povestesc
A codrilor desișuri,
Și jale duce Murășul,
Și duc tustrele Crișuri."

Când poetul îi menționează pe cei afectați de nedreptate: „nevestele", „tata" „feciorul", el extinde în planul semnificațiilor mai profunde ale textului efectele suferinței la nivelul întregii familii umane, care resimte din plin consecințele înstrăinării de Dumnezeu printr-o răscolitoare jale, căreia îi dă glas în ritmul mai lent al dansului sau în „plânsul" cântecelor. Transformarea dansurilor și a cântecelor, din manifestări ale bucuriei și ale setei de viață, în exprimări ale durerii constituie un serios avertisment al pierderii sensului originar al existenței și al alienării grave a omului:

„La noi nevestele plângând
Sporesc pe fus fuiorul,
Și-mbrățișându-și jalea plâng
Și tata și feciorul.
Sub cerul nostru-nduioșat
E mai domoală hora,
Căci cântecele noastre plâng
În ochii tuturora."

Confesiunea lirică atinge paroxismul în strofa următoare, căreia i se aplică atât de bine observația lui George Călinescu despre „un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată", în sensul implicării unor motive mai profunde ale suferinței. Durerea debordează peste marginile sufletului uman, se extinde asupra naturii care o receptează și îi răspunde acestuia prin manifestări ale compasiunii tandre, ale afecțiunii diafane, „inefabile", transmise prin intermediul plantelor, al animalelor, al râurilor, al cerului. Apele străvechi își transformă hiperbolic însăși substanța în lacrimi sau își extind vârsta, transmițând ideea mai rară a îmbătrânirii simbolice a lucrurilor în durere:

„Și fluturii sunt mai sfioși
Când zboară-n zări albastre,
Doar roua de pe trandafiri
E lacrimi de-ale noastre.
Iar codrii ce-nfrățiți cu noi
Își înfioară sânul
Spun că din lacrimi e-mpletit
Și Oltul, biet, bătrânul..."

Poezia se încheie printr-o cutremurătoare dezvăluire a cauzei lipsei de sens a vieții. Impresionant este mesajul subtil ce persistă ca un ecou și după încheierea lecturii versurilor, și anume, întrebarea firească: „De ce?", „De ce permite Dumnezeu suferința?":

„Avem un vis neîmplinit,
Copil al suferinții,
De jalea lui ne-au răposat
Și moșii și părinții....
Din vremi uitate, de demult,
Gemând de grele patimi,
Deșertăciunea unui vis
Noi o stropim cu lacrimi."

Visul eliberării de suferință, și chiar de durerea pierderii în moarte a „moșilor" și „părinților" pare un vis zadarnic, „neîmplinit", ceea ce explică, în plus, frecvența motivului, asociindu-l „deșertăciunii", zădărniciei tuturor eforturilor. Din acest punct, poetul nu mai întrevede nici o ieșire, fapt care conduce la amărăciunea gravă și la nostalgia altei lumi, anticipând astfel poezia simbolistă.

Critica a remarcat deja amestecul atemporalului cu prezentul, „sinteza tărâmului realului cu acela al istoriei”[252], observație care implică înțelegerea naturii suferinței printr-o ancorare temporală extinsă către „începuturi”, spre un timp ce pare a descinde din poveste. Asemenea unui moșneag, venind din timpuri îndepărtate, Oltul e „un drumeț bătut de gânduri multe”, care „se uită adesea înapoi” și care „Demult, în vremi mai mari la suflet” „era și el haiduc” (*Oltul*)

Poetul oferă însă o interpretare complet nouă legendei: Bătrânul râu apare într-o ipostază neobișnuită, ca tovarăș de suferință al celor mulți, el însuși ferecat în lanțurile neputinței din porunca „împăratului”. Sunt versuri în care motivul lacrimii capătă semnificația revoltei uranice și a implorării intervenției vindicative din partea naturii însuflețite, în stare să facă dreptate, acolo unde omul nu poate birui prin puterea sa:

„Slăvite fărâmituri a vremii
De mult v-am îngropat văleatul...
Neputincios pari și tu astăzi-
Te-a-ncins cu lanțuri împăratul.
Cu unda ta strivită, gemem
Și noi, tovarășii tăi buni,
Dar de ne-om prăpădi cu toții,
Tu, Oltule, să ne răzbuni!”

Memorabile, constituind o mostră inconfundabilă pentru spiritul poeziei sale, așa cum în cazul poeziei lui Bacovia, este versul: „Aud materia plângând”, finalul poeziei *Oltul* concentrează întreaga revoltă și energie negativă acumulată într-o manifestare infernală a combustiei interioare, lacrimile descătușate în păgân potop de apă” spre a transfera viața netrăită a celor mulți într-o „altă țară”, idee poetică care are rădăcini biblice în promisiunea unei „țări” a dreptății, acel paradis terestru în care suferința va aparține trecutului:[253]

„Să verși păgân potop de apă
Pe șesul holdelor de aur;
Să piară glia care poartă
Înstrăinatul nost tezaur;
Țărâna trupurilor noastre
S-o scurmi de unde ne-ngropară
Și să-ți aduni apele toate-
Să ne mutăm în altă țară.”

---

252 Valeriu Râpeanu, *Pe drumurile tradiției*, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 116–117.
253 Biblia, *Proverbe* 2:21, 22, p. 650.

În poezia *Casa noastră* poetul dă glas tristeții grele, apăsătoare de a vedea îmbătrânind toate lucrurile. Transformarea oamenilor care au trăit cândva și a cântecelor lor pline de viață în simple amintiri îi produce multă suferință care se transformă în neputință și lacrimi. „Valul vremilor ce curg" sunt o povară și mai dureroasă parcă decât nedreptatea socială, deoarece schimbă relațiile dintre oameni, astfel că, cel ce se simțea odinioară „suflet în sufletul" neamului său, devine, în ochii sătenilor, o persoană de la oraș, căreia i se adresează reverențios cu apelativul „dumneata". Copilăria și amintirile iubirii apar astfel ca simple repere mentale, diluate de vreme. Animarea obiectelor atinse de boală și de tristețe îl apropie de viziunea lui Blaga din volumele: *În marea trecere* și *Laudă somnului* sau de Arghezi, prin ideea spulberării lucrurilor în neant, ceea ce amplifică tragismul viziunii:

„Trei pruni frățâni ce stau să moară,
Își tremur creasta lor bolnavă,
Un vânt le-a spânzurat de vârfuri
Un pumn de fire de otavă.
Cucuta crește prin otavă...
De pe pereții-ngălbeniți
Se dezlipește-n pături varul,
Și pragului îmbătrânit
Începe-a-i putrezi stejarul...
Înfipt în meșter-grindă, iată-l,
Răvașul turmelor de oi;
Șiragul lui de crestături
Se uită atât de trist la noi.
Îmi duce mintea-n alte vremi
Cu slova-i binecuvântată-
În pragul zilelor de mult
Parcă te văd pe tine, tată."

Evocarea caldă, directă, prin apelul la personificări și la vocative, descătușează sentimente sfâșietoare de dor și durere ale ființei însetate să-și perpetueze viața, să păstreze relațiile cu cei dragi, în ciuda trecerii timpului. Un plâns răscolitor țâșnește din sufletul celui atins ireversibil de scurgerea vremii.

Revederea „în pragul zilelor de demult" a tatălui pare a deschide o fereastră înspre o perspectiva nouă, cu totul neașteptată, spre timpuri viitoare, de glorioasă bucurie a învierii, când durerea despărțirii prin moarte va aparține

trecutului[254]. În amintirea poetului reapar figurile celor dragi, în timp ce, cu mișcări alunecând imperceptibil, asemenea aștrilor, acestea desfășoară ritualul cunoscut al îmbrățișării tandre, al petrecerii la plecare ori al transmiterii unor sfaturi pline de grijă și de iubire părintească:

„Răsare mama-n colțul șurii,
Așază-ncet merindea-n glugă...
Înduioșată mă sărută
Pe părul meu bălai, pe gură:
Zi «Tatăl nostru» seara, dragă,
Și să te porți la-nvățatură!...”

Poezia se încheie cu gestul înduioșător, păstrat din copilărie, al ștergerii lacrimilor „cu cămașa”. Cel care face această mișcare este un bătrân, vecinul Nicolae, o persoană apropiată, desigur, iar gestul său transmite ideea ascunderii pudice a plânsului pentru a nu-i îndurera și pe alții:

„De ce-ți ștergi ochii cu cămașa
Ori plângi, vecine Niculaie?”

Poezia *Apostolul* este o delicată recompunere a figurii acestuia, din care răzbate aceeași tandră duioșie și apreciere față de oamenii satului. Abundă elemente concrete ale prezentării fizice, care dau viață eroului, creând impresia că totul se petrece în imediata noastră apropiere. Treptat, cadrul se umple cu alte figuri cunoscute, femei, copii, moșnegi, flăcăi plini de putere, toți cu ochii în lacrimi, adică „un neam sfârșit de jale.”:

„Moșneag albit de zile negre,
Așa îl pomenise satul,
Pe pieptărelul lui de lână
Purtând un ban de la-mpăratul.
Domol, în mijloc se așază,
Și sprijinind încet toiagul,
Clipind din genele cărunte,
Începe-a povesti moșneagul.
Întreg poporul ia aminte,
Ascută jalnica poveste,
Și fusul se oprește-mâna

254 Biblia, *Isaia*, 26:19, p. 711: „Morții Tăi vor trăi, trupurile mele moarte se vor trezi. Treziți-vă și cântați, cei care locuiți în țărână...; „Isaia” 65:23: „..vor alcătui o sămânță binecuvântată de DOMNUL și urmașii lor vor fi împreună cu ei.”

Înduioșatelor neveste.
Moșnegii toți fărâmă lacrimi
Cu genele tremurătoare..."

„Povestea" tristă a suferinței de veacuri e purtată sinergic de mulțime și, apoi, de întreaga natură ca un răvaș către cer. Tabloul prezentat reamintește versete biblice cunoscute: „Ochii tuturora se așteaptă de la Tine."[255], lacrima devenind simbolul clamării divinității protectoare, a energetismului funciar orientat spre emanație și propagare a afectului prin intermediul unui univers protector, bogat reprezentat în manifestări ale trăirii empatice a durerii omenești:

„Același dor răsare-n piepturi
Când glasul strigător răsună,
Și geamăt înfioară firea
Prelung și greu ca o furtună.
Frăgarul își îndoaie coapsa,
Iar de prin văi purcede vântul,
Prin largul albelor văzduhuri,
Să ducă cerului cuvântul."

Lacrimile constituie mărturia infernalei combustii interioare și în poezia *Dimineața*, în care sentimentele de sfâșiere ale omului învins de nedreptate, boală, bătrânețe, moarte sunt transmise, prin intermediul unor personificări și hiperbole memorabile, stelelor, zării, frunzelor. Acestea transmit răspunsul la „rugăciunea" implorativă, ca de fiecare dată în poezia lui Octavian Goga, prin freamătul sau licăritul lor, prin anumite manifestări evidente, dovezi ale iubirii divine. În cazul poeziei în discuție, răspunsul Creatorului se concretizează în „deschiderea largă a porții" de către „cărunții brazi" spre a-l întâmpina pe cel ce va „mângâia jalea nestinsului dor" și va „împăca durerile firii". Poezia este un adevărat imn al victoriei sigure a „împăratului măririi", întronat de Dumnezeu, Isus Cristos. Versurile oferă perspectiva glorioasă a promisei înnoiri a lucrurilor și a ștergerii tuturor lacrimilor[256]:

„Asupra pădurii veghează de sus
Cetatea eternelor stele.
Luceafărul bolnav din lumea de-ngheț

---

255 Biblia, *Psalmii*, 145:14, p. 644: „Ochii tuturora se așteaptă de la Tine..."

256 *Ibidem Apocalipsa 19:16, p. 1237:* „Pe haină și pe coapsa avea scris numele acesta: «Împăratul împăraților și Domnul domnilor.»" *Isaia 65:17, p. 745:* „Căci iată, Eu creez ceruri noi și un pământ nou; așa că nimeni nu-și va mai aduce aminte de lucrurile trecute și nimănui nu-i vor mai veni în minte."

Clipește din gene molatic...
În geamăt se-nalță durerea la cer...
Cu ochii plânși, stelele toate se duc
Pe paturi de nori să se culce...
Cu lacrimi plâng genele zării.
Și doina se zbate, și frunzele plâng,
Și codrul prelung se-nfioară,
Când, iată, prin neguri cu sârg străbătând
O rază solie coboară:
Deschideți larg poarta, cărunților brazi,
Să vie-mpăratul măririi,
Să mângâie jalea nestinsului dor,
Să-mpace durerile firii..."

Lacrimile sunt întreținute și de durerea mamelor care își plâng fiii plecați departe de casa părintească „în slujbă la-mpăratul", „în alte țări". Ideea absurdității înregimentării unor oameni spre a-i ucide pe alții, tratată în operele lui Cezar Petrescu sau Camil Petrescu, este denunțată și de poezia lui Goga. Feciorii, plecați departe, își trimit „oftatul" acasă prin scrisorile citite de dăscălița satului. Ceea ce oferă mângâiere celor rămași acasă este bunătatea tandră, grija, sfiala, „cumințenia" tinerei dăscălițe, al cărei portret poetul îl evocă în tonul cald al nostalgiei și al regretelor spulberării frumuseții în neant prin trecerea nemiloasă a timpului:

„Când, tremurându-și jalea și sfiala,
Un cânt pribeag îmbrățișează firea,
Și-un trandafir crescut în umbră moare,
Și soare nu-i să-i plângă risipirea,
Eu plâng atunci, căci tu-mi răsari în zare,
A vremii noaste dreaptă muceniță...
La tine vin nevestele să-și plângă
Feciorii duși în slujbă la-mpăratul,
Și tu ascunzi o lacrimă-ntre slove,
În alte țări când le trimiți oftatul....
...Așa grijind copiii altor mame,
Te stingi în calea ta, fecioară,...
Tu stai în prag, și din frăgar o frunză
La sânul tău s-a coborât să moară."

Apropierea de poezia simbolistă și de universul liricii lui Bacovia este evidentă: „poetul nu e străin" de acest curent „care începe să orchestreze în jurul său ... pe care îl transpune la experiențe sufletești rurale. Anxietatea, nostalgia de migrațiune, autobiografia vagă este genul simboliștilor... Unele motive sunt direct moderne. Se cântă nostalgia vieților ofilite înainte de vreme, asociindu-se cu jalea după Ardeal a poetului"[257].

Dincolo de apartenența la orice curent literar, poezia lui Goga se constituie într-un autentic bocet, care poate aparține oricărui timp, întreținut de sentimentul răscolitor al dorinței omului de a găsi un sens real al existenței și o explicație a suferințelor și nedreptăților pe care le îndură. Reacția sa în fața realității crude este îndeosebi plânsul, neputința, tristețea, trăsături care o apropie de elegia universală.

În poezia *În codru*, lacrima este simbolul singurătății esențiale a unei lumi însetate să afle scopul real al existenței, să celebreze eliberarea „piticului suflet", „oțelirea" lui, și, în final, descătușarea din moarte. Plin de venerație, poetul „se cutremură" în fața spiritului „curat" al „Dumnezeului celui sfânt și mare" și își conștientizează cu umilință nimicnicia, având sentimentele unui „făcător de rele". Creatorul este invocat să „dea înțeles vieții" poetului, în calitate de Sursă a luminii fizice și spirituale[258], să „zămislească" în sufletul acestuia „cântarea sfântă" a glorificării „măririi sale" înfricoșătoare:

„Eu simt că-n lung șirag de lacrimi
Se sfarm-al genei mele tremur,
Și ca un făcător de rele
La poarta ta eu mă cutremur.
Curat e duhul lumii tale,
Căci Dumnezeu cel sfânt și mare
Sub bolta ta înrourată
Își ține mândra sărbătoare.....
S-ar oțeli piticul suflet
Atunci când mila ta,-mpărate,
Mi-ar lumina o clipă taina
Măririi tale-nfricoșatate...
Pe strunele neputincioase
S-ar zămisli cântarea sfântă,
Dând înțeles vieții mele,

257 George Călinescu, *op. cit.*, p. 540.

258 *Biblia, Psalmul 36:9*, p. 748: „Căci la Tine este izvorul vieții; în lumina Ta vom vedea lumina."

Și morții ferecându-i țântă”

Atracția irezistibilă spre un visat liman al păcii, al împăcării armonioase a tuturor lucrurilor răzbate și din poezia *Sara*. Apropierea nopții atenuează, prin puterea tămăduitoare, duioasă a somnului semnele durerii și ale ostenelii de peste zi, în care par împietrite elementele cadrului. Simplitatea gravă, tonalitatea melancolică profundă, ritmul lent o apropie de atmosfera poeziei eminesciene:

„Bolta și-a cernit năframa
Ca o mamă întristată,
Floarea soarelui pe câmpuri
Pleacă fruntea-ngândurată...
Codrul cântăreții-și culcă,
Doarme trestia bolnavă,
Dorm doi pui de nevăstuică
Sub o brazdă de otavă.
S-a oprit trudita moară,
Doarme apa la irugă,
Răzimat pe coate-adoarme
Un cioban întins pe glugă.
Doarme cerul și pământul
Într-o dulce îmbrățișare...
Doar izvorul mai tresaltă
Ca un sân de fată mare.”

Prin sentimentele de duioșie tandră, delicatețe și prin atenția acordată universului miniatural al micilor vietăți și al plantelor, poezia sa amintește de baladele lui George Topârceanu. Mâna sigură a pictorului gravează cu măiestrie detaliile emoționante ale un tablou plin de viață. Lacrimile îmbracă veștmintele de mătase ale cântecului suav, trist, inocent, totuși deznădăjduit al ființei însingurate. Asemenea „puiului golaș de ciocârlie”, pentru care apropierea frigului aspru al toamnei, care-l găsește nepregătit pentru zborul de dinaintea plecării, înseamnă moartea, la fel și poetul se simte abandonat unei deznădejdi fără ieșire, exprimate prin intermediul lacrimilor:

„Văl de brumă argintie
Mi-a împodobit grădina,
Firelor de lămâiță
Li se uscă rădăcina....
De viforniță păgână
Se-ndoiesc nucii, bătrânii,

Plânge-un pui de ciocârlie
Sus pe cumpăna fântânii.
Îl ascult și simt subt gene
Cum o lacrimă-mi învie:
Ni se-aseamănă povestea,
Pui golaș de ciocârlie."

În poezia *Lăutarul*, lacrima este simbolul lamentației ființei ultragiate, strunele sale dând glas „ferecatelor dureri" ascunse într-o „comoară ... veche de jale". Suferința strânsă de veacuri se concretizează în tumult, frenezie, murmur, șoaptă, strigăt, plâns, atitudini care anticipează zona plutonicului eminescian:

„Tu porți ferecate durerile noastre
În vaierul strunelor tale...
Și-n graiul lor plânge și n-are repaus
Amarul nădejdilor moarte....
S-a stinge și roua pleoapelor noastre,
Și ochii lumina și-or frânge,
Ci strâns cetluită din marmura vremii
Cântarea ta vecinic va plânge....
Va geme pe plaiuri izvoarele-n noapte
Și-ncet grăitoarele unde,..."

Dorurile aprinse netrăite, și plânsul întreținut de aceste trăiri sunt asociate, printr-un oximoron, „cântării de nuntă", ceea ce amplifică dramatismul viziunii:

„Când soarele mândru din nori va purcede
Văzduhul senin să-ntretaie,
Aprinsă scânteia ascunselor doruri
Va arde cu munți de văpaie.
Un vifor năprasnic, cu brațe de flăcări,
Topi-va în goana lui cruntă,
Din jalea pribeagă a strunelor tale
Măreață cântare de nuntă."

Când energia acumulată crește peste măsură, metafora lacrimii cumulează semnificația dorinței intense de răsturnare a unei ordini profund nedrepte. Versurile transmit, prin folosirea verbelor la prezent, precum și prin muzicalitatea înaltă și prozodia superioară, de felul celei eminesciene, încetățenirea de veacuri a durerii:

„Ați împletit atâta jale
În doina voastră care plânge.
Doar holdele cu spice grele
Răsar din lacrămi și din sânge.
Dureri ați zăvorât sub glie,
Și patimi neîmblânzite încă,
Eu le-nțeleg și mă-nfioară
Cum fierb în matca lor adâncă....
Simt duhul răzvrătirii negre,
Înfricoșata zi de mâne
Cum și-au dospit amărăciunea
În bucătura mea de pâne." (*Graiul pîni*)

Având o tonalitate apropiată, poezia *Rugăciune* valorifică lacrima, ca simbol al purificării individuale, pentru a închega „cântarea pătimirii noastre". Versurile sunt incendiare și exprimă, într-o tonalitate de rugă, deznădejdea și suferința ce duc la răzvrătire. Fonetismul cu închideri vocalice prelungi, prin plasarea la sfârșit de vers, dă impresia de oftat care se pierde în ecou.

Poetul definește esența creației, motiv fundamental al întregii sale creații: poezia are „glas", iar misiunea acesteia este să exprime, cu rezonanțe grave, toată durerea omenirii însetate să ajungă la un liman al suferinței și al înrobirii milenare. Invocația este patetică, impresionând prin gestul de umilință care însoțește ruga. Trăirile sunt exprimate concret, prin intermediul unor termeni metaforici de o mare forță vizuală și auditivă, și sugerează deprimarea, dezorientarea, oboseala, senzația de gol și de inutilitate. Versurile din finalul poeziei, exprimă cumulativ, durerea „înfricoșată" a unei colectivități întregi, pe care poezia are menirea simbolică de a o reflecta:

„Dă-mi tot amarul, toată truda
Atâtor doruri fără leacuri,
Dă-mi viforul în care urlă
Și gem robiile de veacuri.
De mult gem umiliții-n umbră,
Cu umeri gârbovi de povară..
Durerea lor înfricoșată
În inimă tu mi-o coboară.
În suflet seamănă-mi furtună,
Să-l simt în matca-i cum se zbate.
Cum tot amarul se revarsă

Pe strunele înfiorate.
Și cum sub bolta lui aprinsă,
În smalț de fulgere albastre
Încheagă-și glasul de aramă:
Cântarea pătimirii noastre."

Din întreaga creație răzbate „o nemărginită dragoste" pentru „cei mai buni copii ai firii, născuți din lacrimi și sudoare". Versurile „au rădăcini adânci înfipte în suferințele clăcașilor, în doinele și cântecele lor, e în ele atâta sinceră participare, încât în șirurile unor strofe parcă nu vezi versul, ci brazdele suferințelor săpate în fața țăranilor"[259].

Poetul nu rămâne, însă, la tonalitatea amară sau revendicativă, ci întrevede autentica eliberare prin intervenția divină în treburile omenirii. Răzbunarea tristelor vremuri, precum și a vieților netrăite se va face prin înviere, anunță profetic versurile din *Clăcașii*, acțiune divină ce va anula toate daunele suferite de oameni în acest sistem de lucruri:

„Azi ochii lui ascund în adâncime
Măreața taină nepătrunsă mie
A ceasului cel poruncit să vie,
Să sfarme jalea din viitorime....
Și va trezi din somnul lui pământul,
Și rumeni-va zările albastre,
În ziua mare-a învierii,
Acești ostași cu fețe ofilite,
Cu zâmbet mort, cu suflete trudite,
Întineriți de suflul primăverii
S-or ridica ei, cari au fost străjerii
Amarului, și-ai morții, și-ai durerii,
Cu brațul greu de greul răsplătirii.
Toată țărâna gliei dezrobite."

Impresionează concretețea imaginilor care privesc învierea, acea „măreață taină", a cărei înțelegere, poetul o atribuie, în mod umil, lui Dumnezeu, Cel „ce va trezi din somnul lui pământul". Poetul folosește termeni în ton cu informația biblică: „Întineriți de suflul primăverii / S-or ridica ei... / Cu brațul greu de greul răsplătirii." Cât de apropiate sunt aceste imagini poetice de promisa ștergere „a oricărei lacrimi", consemnată în Biblie!: „Și atunci carnea lui se face

[259] I. Dodu Bălan, *Octavian Goga,* București, Editura Tineretului, 1966, p. 98–99.

mai fragedă ca în copilărie / Se întoarce la anii tinereții lui"[260]. Poetul prezintă chiar detalii ale grandiosului eveniment al învierii. Poate că miracolul învierii lui Lazăr, cu care era familiarizat din Cuvântul lui Dumnezeu, i-a vorbit despre perspectiva reîntoarcerii la viață a celor adormiți în moarte, care vor păstra toate caracteristicile legate de personalitatea lor, idee sugerată de poet prin metafora: „întineriți de suflul primăverii".

Poetul oferă imaginea triumfătoare a eliberării de „trudă" a „străjerilor amarului, ai morții și-ai durerii", dezrobirea de sclavia unei existențe nedrepte, grandioasa perspectivă a răsplătirii, în mod nemeritat, a acestora de către Dumnezeu, prin reîntoarcerea lor la viață: „Cu brațul greu de greul răsplătirii." Reluarea termenului „greu", cu altă valoare gramaticală, indică imposibilitatea de a surprinde în cuvinte măreția și bucuria de nedescris a învierii. Exultarea produsă de revederea persoanelor dragi, de recunoașterea acestora și de posibilitatea perpetuării vieții în condiții complet noi, într-un paradis în care „nu se va face nici un rău și nici o pagubă pe tot pământul"[261] sunt intuite de poet și exprimate cu multă forță poetică.

Relatările despre înviere, consemnate în Biblie, transmit ideea că învierea este o realitate, nu un mit. Această încredere o reflectă și versurile poetului, într-un ton foarte apropiat de cel al *Psalmilor*: „Strigați de bucurie către Domnul tot pământul! Chiuiți, strigați de bucurie... / Să urle marea cu tot ce cuprinde ea; lumea și cei ce locuiesc în ea, să bată din palme râurile / Și să cânte de bucurie toți munții înaintea Domnului, căci El vine să judece pământul. El va judeca lumea cu dreptate si popoarele cu nepărtinire"[262].

„Și munții toți și-adâncurile firii
Vor prăznui din pacea lor urnite
Înfricoșată clipa-a premenirii...
El hărăzește vremii-mbătrânite:
Veștmântul nou, de nouă sărbătoare."

Finalul poeziei este profund realist, prin faptul că oferă speranța în soluționarea suferinței din perspectivă divină. Impresionează contrastul cu imaginea clăcașilor din primele versuri, în care, într-un peisaj torid, în miez de vară, acești truditori cu chipul lor împuținat muncă, de deznădejde și de resemnare, proiecție dantescă a unor scene de osândă: „moșnegi slăbiți ce scris aveau pe frunte / Zădărnicia pletelor cărunte, / Bărbați sfârșiți, cu sufletele moarte, /

[260] Biblia, *Iov*, 33:25, p. 548.
[261] *Ibidem*, *Isaia*, 11:9, p. 701.
[262] *Ibidem*, *Psalm*, 98:4–9, p. 617.

cu tot amarul unei vieți deșarte", „osândiți să plângă și să tacă" seceră holdele pentru alții. Mișcării grele, apăsătoare, în șir, a clăcașilor îi corespunde, în finalul poeziei, ridicarea chipurilor la statura glorioasei eliberări promise.

În locul chipurilor triste, epuizate, poetul vede fețele întinerite ale celor treziți din somnul morții, din ochii cărora Dumnezeu a șters deja orice lacrimă. Verbele la viitor și conjunctiv prezent, precum și epitetele și metaforele folosite indică schimbarea mult așteptată a perspectivei: „va trezi", „să sfarme", „rumeni-va", „s-or ridica", „măreață taină", „ceasul poruncit", „zările albastre", „întineriți", „suflul primăverii", „greul răsplătirii", „toată țărâna gliei dezrobite."

Cu semnificația eliberării de suferință, prin anularea oricăror urme ale vechilor timpuri, metafora lacrimii inaugurează sensul profund al speranței de neînvins în desfacerea de trecutul apasător și în îmbracarea simbolică a „veștmântului nou, de sărbătoare" pentru care a fost creat pământul și toate lucrurile de pe el, idee care dă deschidere spre o perspectivă eternă și o frumusețe aparte versurilor lui Octavian Goga.

Capitolul VI

George Bacovia

Paroxismul durerii: plânsul cosmic și plânsul existențial continuu

George Bacovia – Paroxismul durerii: plânsul cosmic și plânsul existențial continuu

Lacrima, metaforă

- centrală a existenței ancorate într-un orizont malefic,
- a durerii cosmice,
- a dezagregării universului, a vidului, a golului,
- a perpetuării la nesfârșit a suferinței,
- a alienării ființei umane, a dezechilibrului grav, a delirului,
- a atitudinii fundamentale a cuplului, agonizând în plâns,
- a inadaptabilității și a refuzului categoric al nonsensului existențial.

Lirica lui Bacovia marchează un moment revoluționar în dezvoltarea poeziei românești, atât în ceea ce privește imaginarul pe care îl dezvoltă, cât și în privința modalităților de exprimare poetică adoptate. Un univers apăsător întâmpină cititorul încă de la început, în care suferința este ridicată la rang cosmic, iar ființa umană, aflată sub teroarea istoriei, trăiește coșmarul singurătății, al plânsului devastator: „Sfârșitul continuu", cum l-a numit în mod inspirat Ion Caraion, printr-o sintagmă care dă chiar titlul lucrării monografice, închinate vieții și operei poetului.

Metafora lacrimii, precum și alți termeni apropiați semantic precum: verbul a plânge" și derivatele substantivale respective, „plâns", „plângere", au un rol dominant, covârșitor în lirica bacoviană șI reprezentă imaginile Ffavorite, simbol al existenței umane, ancoratăe într-un orizont malefic.

Frecvența verbului „a plânge", în cadrul operei poetului, ca și ponderea neobișnuită a substantivelor: „lacrimă", „plâns", „plânset" constituie un indiciu al unei realități brutale, grave, reflectate cu mijloace poetice inconfundabile. Cazul pare unic în istoria poeziei românești, fiind precedat doar de „dorul de moarte" eminescian, de acea tristețe metafizică de dincolo de cuvinte.

Poziția privilegiată, pe care o ocupă verbul respectiv în ansamblul operei lui Bacovia, rezultă și din locul acestuia în catalogul de verbe, realizat de Ion Caraion, în care „a plânge" este precedat ca frecvență doar de verbul: „a fi". Criticul constată: „Aproape un sfert din întregul celor 250 de poezii cercetate încep din primul vers cu caii-putere ai verbului, de cele mai multe ori folosit la prezent..."[263] Verbul în discuție, cel mai apropiat semantic de substantivul „lacrimă" = „a lăcrima", apare aproape în fiecare poezie, fiind primul sau al doilea cuvânt din vers, iar uneori chiar deschide poemul:

„Plângea caterinca-fanfară..." (*Panoramă*)

„Plângând, mi-am spus să nu mai plâng." (*Destul*)

„Plângea clavirul trist și violina..." (*Marș funebru*)

„Plângeam și rătăceam pe stradă..." (*Fanfară*)

„Plâng copile pe la uși...
Plâng fecioare din clavire...
Plâng harmonii la ferești..." (*De iarnă*)

„–Plâng...
—Plâng..." (*Dialog de iarnă*)

„Și plâng și-i frig de toamnă." (*Alean*)
„Fecioară uitată în turn,

„Plângând în balcon." (*Psalm*)

„Plâng viori sentimental..." (*Amurg*)

„Și-nstrăinați prin cimitire,
Va plânge toamna peste noi." (*Să ne iubim*)

„Să plâng în orele târzii," (*Versuri*)

„Egipetul plânge cu mărgăritarele durerii..." (*Egipet*)
„Plâng strunele jalnic, lung și prelung...

Și plâng în odaie și eu din vioară." (*Toamna murind*)

„Plângând te-ai dus de-aicea peste mări" (*Ebreia*)

„Ea plânge și-a căzut pe clape,...
Și plâng și eu, și tremurând..." (*Nevroză*)

---

263 Ion Caraion, *Sfârșitul continuu*, București, Editura Cartea Românească, 1977, p. 51.

„Lampa plânge ... anii tăi anii mei
Trec." (*Monosilab de toamnă*)

„Și plâng, și cu plânsul în noapte
Răchita de-afară mi-i soră." (*Miezul nopții*)

„Și-am plâns la geam și m-a cuprins delirul." (*Strigoii*)

În fața unui univers poetic atât de neobișnuit, în care toate elementele universului sunt cuprinse de o durere copleșitoare, care se concretizează într-un plâns neîntrerupt, agonic, nu e de mirare că poetul a fost adesea suspectat de simularea tristeții.

În dorința de se apropia cât mai mult de esența gândirii poetului, semnatarul lucrării *Sfârșitul continuu,* a căutat chiar să stabilească unele analogii între plânsul ce răzbate din opera lui Bacovia și atitudinea unei „fetițe alintate ... rămase singure într-o zi acasă cu bunicul". Iată cum par a decurge lucrurile: „Fetița se lovește la genunchi, însă foarte superficial. Destul de ușor – în tot cazul – ca să-și continue zbenguiala. Vrea s-o și facă. Dar... se oprește. I-a venit instantaneu un alt gând: rămâne jos în caraghioasa poziție în care a căzut. Mama copilului trebuie să sosească din clipă în clipă. Împleticită cu păpușa, pe dușumea, alandala, fetița așteaptă. Și timpul trece, trece. Mama întârzie. Fetița nu s-a ridicat.... Într-un târziu se aude ușa din față. S-a întors, plină de cumpărături mama. – Unde-i copilul? întreabă. – Nu știu. Se joacă, răspunde bunicul întorcând pagina cărții. Cu brațele încărcate, mama trece în camera a doua, foșnind, tropotind, atentă la echilibrul pachetelor aduse. Când să treacă însă în a treia, un țipăt asurzitor, succedat de dramatice plânsete, îi taie auzul și pașii. Ea scapă coletele din brațe și aleargă la fetiță. O găsește pe jos în cea mai caraghioasă poziție (habar n-are că stătea așa, așteptând-o, de aproape 30 de minute), «lovită» la genunchi și plângând. Plângând cu o sinceritate și cu o poftă absolut romantice și lacrimi cât perlele. Șiroaie de lacrimi amestecate cu ploi de vaiete. Dezastru regizat și făcut să izbucnească exact în clipa în care mama urma s-o găsească la pământ pe mica sa răzgâiată și prefăcută. – Ce e? Ce e? Printre sughițuri, victima îi spune cum a căzut, cât o doare de tare, cum nici nu se poate ridica singură, cum plânge acolo de o jumătate de oră fără s-o audă nimeni, și așa mai departe. Tragic. Bunicul este certat... Simulanta este satisfăcută și triumfă. Iar peste puțin timp, lacrimile, văicăreala și „durerea" s-au evaporat. Adorata mamei aleargă de acolo-acolo, a uitat momentul dramatic, ea desenează și cântă.

Undeva, sublinierile de ton întâlnite în lirica lui Bacovia, după multe și multe lecturi, ni s-au părut asemănătoare plânsului programat al fetiței...

Bacovia nu va înceta niciodată a fi până la un punct sincer, după cum nu va renunța total să-și reflecte și să-și filtreze de la un punct tehnic încolo acumulările senzoriale, ideile sensibile, acuitățile intuite... Tudor Vianu avusese o intuiție rezonabilă, acum 30 de ani, scriind: «Când se va stabili cronologia poeziilor lui Bacovia, se va vedea că prima lui formă este aceea a unui poet mai estet, mai livresc, mai dependent de modele.»... Ceea ce este neapărat însă de subliniat, că – în cazul său – mama nici nu plecase de acasă..."[264].

Lucrarea lui Ion Caraion oferă una dintre cele mai reușite înțelegeri, credem, asupra universului poeziei lui Bacovia și a personalității acestuia, cartea unui poet despre un poet, atât de pertinent argumentată și de captivant scrisă, încât reprezintă un reper sigur în abordarea critică a operei sale. Totuși, ideea existenței unei anumitei doze de simulare în atitudinea poetului poate fi dezbătută în continuare și din perspectiva pe care o furnizează chiar abordarea motivului lacrimii în poezia acestuia. Oricum ar sta lucrurile, ceea ce frapează, încă de la o primă lectură, este frecvența neobișnuit de ridicată a motivului, precum și impactul deosebit pe care îl are asupra cititorului.

Sunt cunoscute deja lipsa de adaptabilitate a poetului, insuficienta energie fizică care par să constituie, din start, explicația unei lipse de interes constante față de universul de preocupări al celorlalți, față de viața de redacție și preocupările gazetărești. „Nu numai mintal se afla în afara oricărui astfel de program; nu numai psihic evada,... dar nici forța lui fizică nu-l sprijinea în vederea unor eforturi funcționărești mai de durată. Foarte curând, el pleacă de peste tot, obosește, abandonează, dă rând altora și se întoarce în teritoriile «rătăcirilor» sale..."[265].

Repulsia lui Bacovia față de valorile și reperele generale e susținută și de firea sa astenică și anxioasă. O asemenea atitudine în fața realității este rezultatul unui anumit tip de experiență, și nu un dat, o cauză a unei poezii ancorate în zona tragicului și a unei profunde tristeți existențiale. Poetul nu se dovedește un nestatornic, un superficial ori un apatic, destinat prin firea sa la o existență sub „steaua singurătății", ci un căutător fidel, credincios setei de altceva, pe care nu o poate înăbuși și căreia îi dă glas cu o forță și consecvență nemaiîntâlnite. Calitățile sale, printre care „indiscutabilul său spirit justițiar,... sensibilitatea și afecțiunea pe care le va arăta față de frustrați, năpăstuiți, umili", lecturile și pregătirea universitară (licența sa în Drept), „marea ușurință la limbile străine",

---

264 Ion Caraion, *op. cit.*, p. 7–9.

265 *Ibidem*, p. 9.

îi susțin avântul și căutarea unor repere diferite „în divorț cu ierarhiile lumii și ale societății, ierarhii ce interveneau în zarea lui ca ofensa și damnarea”[266].

Căutarea unei ordini superioare, după care să-și ghideze viața, rezultă și din opțiunea, exprimată la vârsta de 18 ani, pentru profesia de ofițer și pentru uniforma militară, față de care, ne spune soția sa, Agatha Grigorescu-Bacovia, „avea mare atracție.” În ciuda atracției, dar și „a surmenajului pe care i-l provocaseră strădaniile de a termina Școala Militară din Iași, elevul Vasile Vasiliu se întoarce frumușel acasă... De ce? Nu se adaptase.”[267], fapt ce demonstrează o gândire diferită de cea încetățenită în rândul contemporanilor, dar, care, în mod cert, nu este nici maladivă, nici nefirească și nu reflectă, în nici un caz, „derută, hazardare” ori lipsa de putere a cuiva care are nevoie de protecția celorlalți, ci complet altceva. Neputința de a trăi în absența unui ideal autentic și a unui orizont luminos, deschis, îl fac vulnerabil la înregimentările unei societăți pragmatice, limitate și ostile înțelegerii oricărui alt mod de a privi lucrurile. „Poetul nu cerea să fie apărat, nu era creat să se apere”[268], notează Ion Caraion, sesizând, din punctul său de vedere, o caracteristică aparte a personalității acestuia. Însă, oare așa să stea într-adevăr lucrurile? Nu cumva poetul avea nevoie să fie apărat, de fapt, de lipsa de sens a vieții, de ancorarea inevitabilă a ființei într-un orizont malefic, terifiant și angoasant? Nu cumva plânsul și sfâșierea continuă a ființei sale dezvăluie refuzul categoric al unei existențe lipsite de orice perspectivă, situație denunțată la modul dureros, strident ca fiind o monstruoasă și inadmisibilă farsă?:

„Plângând în zori cu fața-n soare mă voi simți fără de rost,”
(*Vae soli...*),

„Ce fără rost
Trăind, (*Nihil*).

Faptul că poetul tânjește după altceva o dovedește poezia sa în ansamblu, un autentic plâns metaforic, un strigăt nezăgăzuit al durerii și al teroarei ființei, izgonite din cadrul protector al existenței originare, și nicidecum o simulare a unei superficiale răniri a ființei interioare, o atitudine teatrală, regizată în tragic. Dimpotrivă, poetul pare, mai degrabă, acel copil pierdut de părintele său, care, nu încetează să plângă, să sufere, să se teamă și să refuze orice compromis prin care să-și perpetueze viața independent de acesta. „Existența lui Bacovia a fost

266 *Ibidem*, p. 11.
267 *Ibidem*, p. 12.
268 *Ibidem*.

mai ales această tenebroasă căutare..., aceeași himerică și sinuoasă bâjbâială, mereu lunecătoare a libertății lui,... chiar dacă nu avea un portret precis al ei"[269]:

„O, când va fi un cântec de alte primăveri!..." (*Nervi de primăvară*)

„O, va fi cândva altfel natural..." (*Monosilab de toamnă*)

El nu se adaptează la statutul de ființă decăzută și la lipsa de sens a vieții, nu își oprește plânsul și nu uită ceva preexistent în ființa sa: dorința de altceva, obsesia unui ideal, pe care contină să-l caute fără epuizare, până la capătul lumii, până la capătul eforturilor, până la capătul vieții.

Cazul său nu este unic, dar modalitatea de a da glas acestei neobosite căutări a adevărului, precum și mărturisirea imposibilității de a-și reacorda ființa la măsura veșniciei pierdute – sunt cu adevărat unice atât în poezia noastră și chiar în cea universală:

„Îmbătrânire?!
Eternității i-am zis:
La muzica asta frumoasă
Sunt lipsuri
În sângele meu." (*Idei*)

Metafora lacrimii constituie un element-cheie în receptarea operei lui Bacovia. „Lecturând una câte una poeziile sale, cititorul o regăsește obsesiv pe fiecare pagină, se ciocnește de umbra ei, când nu se așteaptă, la câte un colț de vers, ori îl însoțește în amintire mult timp după întreruperea lecturii."[270]

Chiar epitaful său, realizat în anii tinereții, când, încă la adăpostul ocrotitor al căldurii familiei, este ferit de lipsuri, singurătate, ofense, conține, în mod semnificativ, acea trăire oscilatorie, specifică eului poetic bacovian, între plâns și râs. Impresia pe care o stârnește celorlalți de „suspect" provine dintr-o receptare diferită a realității, care îl transformă într-un solitar, iar discursul său într-un răscolitor plâns neîntrerupt:

„Aici sunt eu,
Un solitar,
Ce-a râs amar,
Ș-a plâns mereu.
Cu-al meu aspect,
Făcea să mor,

[269] Ion Caraion, op. cit., p. 10.
[270] *Ibidem*, p. 16.

Căci tuturor
Păream suspect." (*Epitaf*)

„Plantă de seră ....În lume era prea frig pentru tija delicatei sale ființe, pusă concentric sub continuul flux al multor semne de întrebare și de agresiune."[271], scrie Ion Caraion despre Bacovia. Totuși, nu poetul este cel care suferă de slăbiciune, ori de o delicatețe neobișnuită, ci receptivitatea celorlalți este denunțată ca fiind diferită, asemenea unei epiderme îngroșate de grăsime, care o face nereceptivă la atingeri. O lume răsturnată, o imagine cu susul în jos, aceasta este perspectiva pe care poezia lui Bacovia o oferă cititorului asupra lumii, un univers ale cărui repere inversate sunt demascate la modul ironic, trist, însă neobosit. Un asemenea mod înțelegere a existenței îi dă poetului conștiința marii singurătăți a individului în societate, precum și sentimentele unui paria, pentru care existența este o dureroasă confruntare dintre idealului neatins și realitatea apăsătoare, insuportabilă:

„Eu trebuie ... să uit ceea ce nu știe nimeni...
Altfel e greu pe pământ." (*Poema finală*)

Lacrimile, plânsul sau corespondentele acestora din natură: ploaia, zăpada, care produc impresia de ud, de putrezire, de erodare, de suferință cosmică, prin căderea lor monotonă sau ancorarea eului într-o lume – cimitir, reprezintă constante ale întregii sale poezii, un univers în care „plânsul se relevă ca singura supapă a suportării existenței"[272]:

„Ce basme tălăngile spun
Ce lume-așa goală de vise!
... Și cum să nu plângi în abise,
Da, cum să nu mori și nebun.
Oh, plânsul tălăngii când plouă!" (*Plouă*)

Derularea existenței în absența unui ideal concret și realizabil stârnește în ființa cea mai intimă a poetului un plâns sfâșietor, care se reflectă artistic în extinderea metaforică a lacrimilor, a oftatului, a bocetului și a plânsului în hohote la nivelul întregului univers. Să urmărim, în acest sens, asocierea metaforică a lacrimii cu substantive care denumesc elemente ale cadrului natural și fenomene ale naturii:

„Plâns de ape se repetă
Încă totu-i adormit – " (*Matinală*)

271 Ion Caraion, op. cit., p. 19.
272 *Ibidem*.

„Zi finala melodie din clavirul prăfuit
Or ajunge plânsul apei din havuzele-nnoptate." (*Poemă în oglindă*)

„Lângă ușă frunzele s-au strâns,
De departe vin ecouri vechi de plâns." (*Vânt*)

„În ecouri bocitoare
Vine iarna, vine-acuși-...
Pe sub corbii bocitori
Trec femeile pierdute..." (*De iarnă*)

„Vine iarna
Cu plânsori de piculine." (*Oh, amurguri...*)

„Și-n toamna asta udă, mai putredă ca cele ce s-au dus,
Când vântul va boci, din nou, la cei de jos, la cei de sus..."
(*Nervi de toamna*)

„Auzi, ploaia plânge pe drum." (*Nocturnă*)

„Adorm... ascult...
Afară la fereastră, toamna a spus:
Of! ..." (*Nocturnă*)

„Ca lacrimi mari de sânge
Curg frunze de pe ramuri," (*Amurg*)

„Și plopii plâng toți în oraș,
Și-n totul e-o grea agonie." (*Mister*)

„Și plâng, și cu plânsul în noapte
Răchita de-afară mi-e soră."
„Va plânge toamna peste noi". (*Să ne iubim*)

Când poetul evocă plânsul apelor adormite, al „havuzelor-nnoptate", ecourile „vechi" de plâns ale frunzelor, sunetele „bocitoare" străvechi ale iernii, „corbii bocitori" „plânsorile de piculine ale iernii", plânsul ploii, ori inegalabilul suspin metaforic al toamnei, redat sugestiv și sintetic printr-o singură interjecție: „Of!", plânsul plopilor, al răchitei „surori", el face mai mult decât să consemneze o anumită realitate fizică, percepută sensibil, de fapt, poetul deschide o ușă necunoscută a cunoașterii poetice, dezvăluind privirii uimite un univers în care s-a instalat ferocele dușman al nonsensului existențial, de unde și suferința perpetuă. Metafora lacrimii constituie simbolul dezagregării, extinse spațial și temporar, dar și al nostalgiei refacerii legăturii pierdute cu universul. Lipsa de

sens a existenței nu poate fi ignorată ori substituită cu altceva, de aceea poetul apelează la senzațiile directe, transmise prin intermediul vederii, al auzului, al perceperii olfactive, termice, care redau terifiantul proces de alienare a ființei umane, delirul, plânsul neîntrerupt, dezechilibrul întregului univers. O situație fără precedent în poezie, un avertisment transmis la modul imperativ, care nu poate fi trecut sub tăcere.

Fragmentarea ideii, renunțarea la elementele de prisos, concentrarea maximă conduc la inovații în arta poetică. De fapt, „poetul își provoacă și-și invită cititorul la a completa singur restul stenogramei emoționale, urmărind imaginar ceea ce el a întrerupt voluntar ... O metaforă, un cuvânt, o silabă sau un grup de silabe, iar mai târziu, o literă sau un grup de litere capătă valențe incomensurabile..."[273].

Departe de a oferi imaginea unui astenic, a unui anxios, ori „de a ofensa securitatea psihologică" a cititorului, departe de a fi emanațiile „unui organism bolnav" (Eugen Lovinescu), ori dovada „unui talent declinant" (Vladimir Streinu), și al „sinistrității" (George Călinescu), asemenea versuri dezvăluie o artă poetică complexă, a cărei lectură poate fi întreprinsă din perspective noi, incitante. Semnatarul volumului „Sfârșitul continuu" demonstrează, cu probe forte, faptul că „verbele... active, ca niște motoare îi dau „o structură de beton armat poeziei", acționează asemenea „unor motoare" ori „pompe" în stare să miște totul. „Bacovia a fost – și nu mocnit, ci manifest – un foarte inteligent poet în figuri de laborator, lucrând cu materiale incredibil de solide și rezistente un edificiu artistic menit să dea drept de cetate ... nu plenitudinilor vieții,... ci surdinei, vidului, absurdului, sterilității, crepusculelor și nopții ... El e poetul negațiilor de diferite nuanțe,... opera sa comportându-se ca un reproș inextingibil adresat lumii"[274].

Faptul de a ținti spre „înțelesul constitutiv"[275] al poeziei poate conduce spre o percepere armonioasă, coerentă și, într-o anumită măsură, novatoare a întregii sale opere.

Frustrarea și dezamăgirea vieții, precum și căutarea unui refugiu cert se transformă, în cazul său, în deznădejde surdă, în panică și chiar în teroare, exprimate la modul poetic, printr-un strigăt sincer, energic, continuu. Nu putem să-l suspectăm nicidecum pe poet de intenția disimulării, nici de monotonia sinistrității"[276], nici de căutarea voită a unei lumi a absurdului, a vidului, a sterilității.

---

273 Ion Caraion, *op. cit.*, p. 308.
274 Ion Caraion, *op. cit.*, p. 32, 33.
275 *Ibidem*, p. 33.
276 *Ibidem*.

Dimpotrivă, cercetând frecvența și valorile metaforei lacrimii în opera acestuia, descoperim, dincolo de plânsul violent, degajat de creația în ansamblu, care denunță racilele unei societăți pragmatice, lipite de orice neliniște în plan existențial, timidă, dar splendid colorată în nuanțe inconfundabile: roz, alb, galben, albastru, azur, „verde crud", speranța și încrederea într-un viitor luminos, în stare să șteargă din ochii, arși de tristețe, orice lacrimă:

„Roz,
Galben
Alb
Verde...
Covoare
Peisagii din zări:
Împăratul alb
Împăratul negru,
Bogății grase
Într-un ascuns departe,
Utopii
Miragii
După urbane ziduri:
Făuriri mintale." (*Feude*)

„Bogățiile grase", închise „într-un ascuns departe", nu sunt simple utopii, nici inconsistente „făuriri mintale" ale unui „cronicar al imaginarului"[277], adică acele „feude"[278] specifice ale artistului, ci incredibil de precise întrezăriri, pline de concretețe, ale unui viitor luminos, profetic, așa cum rezultă din versurile „Poemei finale":

„Dar foamea grozavă nu-i glumă, nu-i vis-
Plumb și furtună, pustiu,
Finis...
Istoria contemporană...
E timpul ... nervii te vor...
O, vino odată, măreț viitor."

Asemenea exprimări metaforice, de o mare forță intuitivă și emoțională, constituie adevărate nestemate poetice, din care răzbat sentimente de așteptare dureroasă și speranță vie a schimbării ordinii de lucruri prezente. Istoria va fi

---

277 Mircea Scarlat, *George Bacovia, Nuanțări*, Editura Cartea Românească, 1987, p. 103.
278 *Ibidem*.

ajuns la ultima sa filă! Timpul ei va fi expirat – întrevede poetul. La accentuarea impresiei de insuportabilitate a prelungirii agoniei și de iminență a realizării mult doritei schimbări contribuie semnificativ folosirea punctelor de suspensie, a interjecției, a vocativului, a epitetului cu valoare superlativă: „măreț viitor", concentrarea maximă a expresiei, stilul lacunar, telegrafic, de S.O.S., precum și utilizarea verbelor la imperativ sau prezent, care sugerează acțiuni certe ca realizare sau implorate cu ardoare: „vino odată", „nervii te vor". Deși imaginile apar trasate doar în câteva tușe groase, ele au un puternic efect asupra citiorului. Bacovia „vede" splendidele schimbări viitoare cu „ochiul gândului", cum se exprimă poetul în poemul postum: *Singurătate, nu te-am voit*.

În aceste versuri nu poate fi vorba despre o „scădere a capacităților de structurare prozodică"[279], ci despre o prevalență a intuiției asupra percepției, despre o concentrare neobișnuită a forței de sugestie a versurilor, deosebit de emoționantă, asemenea înaintării unei ființe de o șchioapă pe câmpul alb, viscolit, al înțelesului existențial, în strădania de a găsi ieșirea din labirint, din „haos", sensul real, consistent al vieții. Mesajele, extrem de concentrate, chiar monosilabice, au valoarea și concretețea exprimării directe a celor mai traumatizante trăiri și transmit o experiență unică, tragică, în care însă speranța, asemenea aurorei boreale, se întrevede în permanență la orizont:

„Fereastra e-un poem de plumb și de scântei,
Orașul doarme troienit,
Mult mai târziu de miezul nopții sunt orele trecute...
În haosul vieții nici noi nu te-am găsit...
O, vino, cel puțin acum, prin forțele necunoscute:
— Să viu?
— Oh, mi-i frică...
— Plâng...
— Plâng....
— Taci....
— Hai...
— Hai;
— În infinit...
— În infinit;
— Cântă....
— Armonie.
— Armonie...
— Când?

279 *Ibidem.*, p. 101.

— Când...
— Poate;
— Poate...
— Of!" (*Dialog de iarnă*)

La această receptare sensibilă a realității contribuie, desigur, și faptul că poetul s-a confruntat, de la o vârstă fragedă, cu boala și suferința. Experiența dură a crizelor de „paludism", de care începuse să sufere încă de la șapte ani, este posibil să-l fi maturizat înainte de vreme, să-l fi făcut mai receptiv la aspectele întunecate ale vieții și la nedreptățile de tot felul, pe care, ulterior, le-a denunțat în poezia sa, plin de justificată amărăciune și revoltă.

Modul în care a fost receptat poetul de către critici a rămas adesea străin personalității acestuia. Bacovia nu este nicidecum în situația descrisă în monografia sa de Ion Caraion, care afirmă despre poet că avea „lipsuri în sângele lui", nici nu are „de luptat cu mai mulți demoni, între care unii sunt chiar în el, în sângele lui. Sunt el. Partea lipsă a lui, partea cu care el a negat și s-a negat."[280]. Dimpotrivă, în cazul său, suferința, a avut, pe lângă efectele nedorite, și o parte pozitivă: i-a întărit convingerea că omul nu putea fi creat doar pentru o existență scurtă, efemeră, l-a convins că, lipsită de o perspectivă reală, concretă, viața este un supliciu de nesuportat.

Când poetul dă glas acestei justificate și profunde revolte, el e catalogat de către comentatorii săi drept obscur, bolnav, decăzut, obsesiv, maladiv, anxios, tragic. Totuși, e posibil ca, adăugată la sensibilitatea sa aparte, experiența bolii să-și fi adus, într-o anumită măsură, aportul la receptarea diferită a universului, i-a rafinat modul de înțelegere a existenței, l-a făcut deosebit, bizar, din punctul de vedere al majorității, creându-le chiar impresia că „agonizează concentric spre un punct mort"[281].

Să-l urmărim puțin pe Bacovia, așa cum apare, potrivit relatărilor Agatei Bacovia, în anii de școală și apoi ai adolescenței sale: „Când fu aproape să împlinească 7 ani, Iorguț se îmbolnăvi greu de febră palustră. Crizele de paludism îl slăbiseră... Nu avea voie să obosească. Din cauza paludismului i se mărise splina; cum alerga puțin obosea ... Ceilalți copii, se duceau, alergau, se jucau toată ziua. Iorguț nu se depărta de bunica lui .... După necontenite îngrijiri, frigurile îl slăbiseră, însă nu se lecuise de ele .... Până la intrarea «domnului» în clasă, elevii umblau de acolo-acolo, dar el rămânea liniștit în bancă. Era cel mai tăcut din clasă, cel mai cuminte .... Pălea, școala începuse să-l obosească, să-l nevrozeze din acea vreme. La un moment dat, părintele său este chemat

280 Ion Caraion, *op. cit.*, p. 208.
281 *Ibidem*.

la școală de către diriginte, ca să i se adreseze cu următoarele cuvinte: «De ce este așa de tăcut? Ce va deveni băiatul dvs. în viață?»"[282]. Totuși, Agata Bacovia recunoaște: „la gimnastică devenise excepțional. Suplețea și iuțeala ca și siguranța mișcărilor făceau din elevul-poet un gimnast de primă forță la bare, la verigi, la paralele. Căpătase o musculatură de atlet. Tot cursul superior a practicat patinajul, înotul, mânuirea floretei"[283].

Aceste observații sunt extrem de valoroase și fac fascinant portretul acestui neobosit căutător al unui sens al vieții. Ni-l imaginăm, deja, pe tânărul Bacovia altfel: nu ca pe o ființă plăpândă și neajutorată, aflat lângă poalele mamei, ale bunicii, iar mai târziu, protejat de soția sa, din pricina neputinței de „a se descurca". El „nu se descurcă" în hățișul de cerințe stupide ale lumii, în galeriile întunecoase ale vieții decăzute, nu e „capabil" să facă față cerințelor militare, parcă înțelegând stupiditatea și gravitatea înrolării împotriva aproapelui său[284]. Relatarea evidențiază portretul unui tânăr plin de forță, ambițios, capabil, talentat, abil, precis în mișcări, perseverent, energic. Imaginea poetului mânuind floreta sau executând mișcări precise la bare sugerează o acțiune similară, realizată în planul căutării unui înțeles existențial, în planul întrebărilor răscolitoare, profunde, cărora acesta le revendică neobosit răspunsuri satisfăcătoare. Este o emoționantă desfășurare de forțe, dar nu în domeniul reperelor inversate ale lumii, ci în universul sentimentelor celor mai firești, acolo unde frica de absurd, de singurătate cosmică cere implorator un răspuns, bate, insistă, nu renunță, plânge, continuă să-și reverse durerea în lacrimi, oftează, se emoționează, speră, luptă, se concentrează în mișcări calculate până la detaliul aparent nesemnificativ, pipăie asemenea unui orb o posibilitate ascunsă, încă nedezvăluită de a ieși din labirintul existenței limitate, imperfecte.

Bacovia nu poate fi vindecat de nostalgia unei lumi noi, deoarece aptitudinile cu care este înzestrat, emoțiile, gândurile, întreaga sa ființă îl conving în permanență că aceasta trebuie să existe, așa cum un pește în mod instinctiv se zbate în căutarea apei, a oceanului, a fascinantei lumi a adâncurilor.

Aceasta credem că este adevărata fațetă a sensibilității poetului, dezvăluită mai cu seamă începând cu volumul din 1914: *Nervi de toamnă*.

Poetul este familiarizat cu universul muzicii, ca unul care a atins cu pricepere și a dat viață sunetelor delicate ori pline de însuflețire ale unuia dintre cele mai

---

282 *Ibidem*, p. 209, 210.

283 Ion Caraion, *op cit.*, p. 209, 210.

284 Biblia, *Isaia*, 2:4, p. 693 „Dumnezeu va mustra un număr mare de popoare, astfel că din săbiile lor își vor făuri fiare de plug și din săbiile lor cosoare; nici un popor nu va mai scoate sabia împotriva altuia și nu vor mai învăța războiul."

dificile și frumoase instrumente: vioara, ca unul care intuiește ecoul acestora în ceilalți, care știe ce forțe, nebănuite, uriașești ascunde muzica:

„Muzica sonoriza orice atom...
Dor de tine, și de altă lume,
Dor..." (*Largo*)

Receptarea sonoră, muzicală, amplificată a universului se concretizează în memorabilele versuri din *Lacustră*:

„De-atâtea nopți aud plouând,
Aud materia plângând".

Accentuarea obsesivă a durerii duce la „transcenderea perceptibilului"[285], în sensul unei ancorări superioare la nivelul contemplării panoramice a universului concret, terestru, o uriașă ființă în stare de suferință, de agonie. De aici se naște plânsul spasmodic, repetat, prelung, pătrunzător, asemenea ploii, manifestare atmosferică, ce determină putrezirea latentă a materiei, dezagregare, năruirea, spulberarea în neant. Poetul intuiește, cu toate simțurile treze, în alertă, terifiantul proces al erodării treptate a propriului corp, fapt sugerat de folosirea repetitivă a adverbului „tot" și a verbelor la gerunziu: „plouând" și „așteptând":

„De-atâtea nopți aud plouând
Tot tresărind, tot așteptând."

Refugiul dinaintea unor asemenea stări de panică și cruntă deznădejde este întoarcerea spre un alt timp. Miracolul „bizarelor cadențe", ce-i „izbesc" inima, creându-i poetului un sentiment puternic, de neînvins, este „copilăria", o stare perpetuă de inocență, în contrast dureros cu „pierderea prezenței"sale, a ființării improprii:

„Toamnă... iar sunt copil,
Prezența mea am pierdut-o...
Mizeria uitată de cei care au cunoscut-o.
Inima, greu, se izbește-n bizare cadențe...
Oftică, toamnă, zdrențe...
Despre asta nu, despre aceea nu,
Frunze la vânt...
Hohu,
Și eu am fost pe pământ,

285 Mircea Scarlat, *George Bacovia*, în *Nuanțări*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 52.

Dar unde-ai fost tu?...
Sunt iar în orașul enorm...
De cei ce se sting nimeni nu regretă...
Dorm...
Toamnă ... și amurguri de jale
Pătează cu o spaimă violetă
Oglinzile publice, murale.
Adio, visul s-ascunde...
Înainte? Înapoi? Oriunde... (*Toamnă ... iar sunt copil*)

Asemenea rafalelor dușmănoase ale viscolului care izbesc cu putere călătorul singuratic, rătăcit în noapte, realitatea degradată îi pălmuiește necontenit sensibilitatea, îi taie respirația visului. „Și eu am fost pe pământ", strigă această voce, nu pot accepta, pare a spune poetul, de ce „nimeni nu"-i „regretă" pe „cei ce se sting", de ce, chiar dacă ar exista, regretele nu dăinuie în timp, deoarece toți mor și lucrurile par a continua la fel la nesfârșit.

Sugestivă este folosirea verbului „a dormi" la indicativ prezent, persoana I sau la persoana a III-a plural, ceea ce transmite ideea mai profundă a cufundării întregii omeniri în somnul morții. Plânsul necurmat, stridenta nuanță „violetă" a spaimei, căutarea obsesivă, neobosită a unei ieșiri îl individualizează pe Bacovia și constituie dovada că nu el este cel care trăiește în somn, ci cei pe care nu-i mâhnește, nu-i doare nimic din ceea ce se întâmplă în jur, nu se cutremură de zădărnicia tuturor lucrurilor.

Nu al unui învins este acest glas care continuă să denunțe, să plângă, chiar în hohote, să se revolte, să revendice un sens autentic al vieții, în ciuda tuturor obstacolelor, ci un învingător, un precis floretist, luptând plin de vigoare și forță cu suferința și durerea, ridicate la rangul de bocet cosmic.

Mărturisirea făcută de către poet a gândului „dispariției" i-a determinat pe unii dintre cercetătorii operei sale să vadă în poet un paria. În monografia dedicată operei lui Bacovia, Ion Caraion scrie: „Gândul sinuciderii apare ca de la sine, deși în retortele subconștientului el cunoscuse o îndelungă gestație, un misterios proces de creștere ... Poetul ... era bolnav ... El năpârlește într-o moarte neîntreruptă. sfârșitul continuu... O irepresibilă vocație a scrumului. Neîntreruptul plâns"[286].

O lectură a operei poetului, dintr-o perspectivă asemănătoare acesteia, oferă și alți comentatori critici, însă ceea ce contrazice acest mod de receptare a individualității poetului este chiar imensa energie vitală, arzătoarea, inepuizabila

[286] Mircea Scarlat, *George Bacovia*, în *Nuanțări*, București, Editura Cartea Românească, 1987, p. 149–155.

sete după o lume mai bună, trăiri frenetice care răzbat adesea din versurile sale, în acord cu îndemnul concret, clar, expres, adresat poeților de a iubi și de a scrie despre oameni și viață, concluzie care nu poate aparține nicidecum cuiva „bolnav", unei individualități care ar avea „vocația scrumului", unui înfrânt, unui sinucigaș ori unui alienat:

„«Satan este-nvins» – nici o îndurare –
De vremuri noi, e inima trează." (*Baladă*)

„Undeva este, cu mult mai departe..
Atâtea și-atâtea..." (*Requiem*)

„De-ar veni aurora..." (*Nihil novi*)

„Oamenii...
Cum i-am iubit...
Poeți, evitați
Singurătatea.
Între oameni
E viața..." (*Singurătate, nu te-am voit*)

În loc să ni-l imaginăm pe Bacovia asemenea răsfățatei fetițe, amintite de Ion Craion, care așteaptă întoarcerea mamei pentru a izbucni, teatral, în lacrimi, ne-am putea imagina mai degrabă o scenă complet diferită: un copil care s-a pierdut de părintele său și care, mai târziu, e găsit și adoptat de o familie oarecare. Zilele trec, însă copilul nu se obișnuiește deloc cu noul univers, nu reușește să se adapteze la noul său statut, nu poate uita ori renunța să aștepte întoarcerea tatălui. Până când va fi găsit, nu va înceta să plângă, să denunțe fără reținere ceea ce-l face să sufere, să-l dezamăgească profund, și, mai ales, nu va accepta drept firească situația respectivă. „Nefiresc" – ar spune unii. „Absolut normal"- ne-am putea gândi, extinzând semnificația ilustrării la nivelul întregii omeniri, înstrăinate temporar de Creator, în inima căreia însă Dumnezeu „a pus gândul veșniciei"[287].

Și-ar dori acest „suflet delicat", amintit anterior, să dispară, să moară? Nicidecum. Poezia sa exprimă nostalgia incurabilă a omului de a fi găsit, luat în brațe, mângâiat, vindecat de toată așteptarea, de spaima morții, de incertitudini, de teroarea istoriei. O experiență unică, emoționantă înscrisă cu unghii și sânge pe peretele alb al inimii „în goana de barbar" a unei vieți incerte, extrem de riscante, extenuante la maximum, în care, însă întreaga ființă continuă să tânjească („toți nervii te vor"), după o civilizație a confortului unui sens, a sen-

[287] Biblia, *Eclesiastul* 3:11, p. 680.

timentului împlinit, a unui orizont sigur, în acord cu structura ființei umane, creată pentru a primi și oferi iubire, pace, siguranță, în condițiile protectoare ale unui univers restabilit după reperele inițiale:

„Nu știu dacă
Sunt înțelese
Aceste stanțe...
Dar mie-mi fac plăcere.
Ele vorbesc
De-un suflet delicat,
În goana de barbar." (*Stanță medie*)

Metafora lacrimii este valorificată în asociere cu unele personificări sugestive ale obiectelor concrete, dar și ale realităților abstracte, psihice și mentale:

„Lampa plânge....anii tăi, anii mei
Trec." (*Monosilab de toamnă*)

„Uitate, statuile albe privesc,
Albe visând cu-aer ce plânge" (*Amurg antic*)

„Pe vatră-n para slabă, în jăratic, –
Încet, cad lacrimi roze, de cristal." (*Singur*)

„Plângea caterinca–fanfară
Lugubru în noapte târziu..." (*Panoramă*)

„Orașul doarme ud în umezeala grea." (*Nocturnă*)

„Ce veche baladă mai plânge
Pe-un plai, așa, dintr-o dată?" (*Miazăzi de vară*)

„Același tictac de târziu,
Cu tăceri ce plâng." (*Noapte de vară*)

„Un val
A plâns în depărtare." (*Verset fantast*)

„Plâng strunele jalnic, lung și prelung...
Și plâng în odaie și eu din vioară...
Plâng strunele toate lung și prelung." (*Toamna murind*)

„În parc regretele plâng iar...". (*Decor*)

Poetul experimentează trăirile extreme, plânsului „jalnic, lung și prelung" urmându-i râsul nervos, apoi iar „plânsul lugubru", ca reacție la teroarea trecerii ireversibile a timpului și a nonsensului existențial:

„Și gem și plâng, și râd în hî, în ha..." (*Amurg de toamnă*)

Plânsul devine starea dominantă de care sunt atinse, ca de o boală cosmică, oamenii, sentimentele, lucrurile, întreg universul. Lacrimile devin și metafora atitudinii fundamentale a cuplului agonizând în plâns. Femeia „geme greu" și plânge în dezacordul clavirului care moare, poetul plânge, în timp ce îi răsfiră iubitei pletele pe umeri, cerul își „plânge" el însuși lacrimile într-o avalanșă de fulgi albi, ce nu mai contenesc, amintind un alt fel de potop:

„Ea plânge și-a căzut pe clape,
Și geme greu ca în delir...
În dezacord clavirul moare,
Și ninge ca-ntr-un cimitir.
Și plâng și eu, și tremurând
Pe umeri pletele-i resfir...
Afară târgul stă pustiu,
Și ninge ca-ntr-un cimitir. (*Nevroză*)

Presiunea exercitată asupra sensibilității sale de scurgerea timpului, care în final conduce la sentința inevitabilă a morții, îi înveninează chiar și puținele clipe de iubire, așa încât intimitatea bacoviană este o dureroasă expresie a unei zbuciumate epuizări care se răsfrânge asupra perechii, a unor sentimente de deznădejde, asemănătoare celor prin care ar trece doi condamnați, aflați unul lângă altul, în ultimele clipe de viață. În loc să potolească lacrimile, „consolarea" venită din partea eului poetic irită și mai mult, prin faptul că accentuează încă o dată în plus, inevitabilitatea sfârșitului:

„ — Ascultă, tu, bine, iubito,
Nu plânge și nu-ți fie teamă-
Ascultă cum greu, din adâncuri,
Pământul la dânsul ne cheamă..." (*Melancolie*)

Agonizării în plâns și epuizării nervoase îi urmează, aproape de fiecare dată, contemplarea panoramică detașată a universului, deschiderea perspectivei, așa cum întunericului îi urmează ziua, iernii primăvara, răului binele. Poetul evadează, prin puterea intuiției, chiar din punctul final spre care îl conduc

„cercurile concentrice ale deznădejdii”[288]. Afinitatea cu ritmurile și spectacolul secret al naturii îl poartă, în cele din urmă, spre limanul unei percepții armonioase, echilibrate a întregului.

„Când poetul spune: «Pe-un arbore plâng ca pe-un umăr», el materializează iubirea în arbore, face din arbore o iubire și din natură un confluent al omului”, notează cu mare finețe Ion Caraion. „Iar cum ... singurele două spețe de copaci bacovieni sunt plopul și teiul, adică unul mai înalt decât altul, dintr-o dată imaginea citată ni-l decupează pe poet, într-o dimensiune de talie enormă. El ... e gigantic, dacă iubitei sale umeri îi ajung la creștetul teilor și al plopilor, iar deasupra acestora lacrimile poetului (modul său de a ploua, de a curge așa cum norii, cerul, anotimpul, materia curg și tot curg) se scutură sprijinitor ... Poetul își alipește, își încorporează natura, este a lui ca o iubire ... Ea nu-i poate fi decât confidentă și fidelă... Nici cuvântul «soră» nu apare la Bacovia prea des, ba poate că apare o singură dată, iar atunci tocmai în funcția aceasta suferitoare, gingașă, de sentimental și tandru părtaș la durere”[289]:

„Frunzișul acum pornit-a
O lenișă, jalnică horă;
Și plâng, și cu plânsul în noapte
Răchita de-afară mi-i soră”.

Pustiul, singurătatea, urâtul contravin dorinței constante a ființei de altceva: „Gândeam la lumi ce nu există.” și stârnesc o reacție necontrolată, care poate ajunge la deznădejdea cea mai cruntă, exprimată sugestiv, în limbajul trupului, prin căderea „cu frunțile pe masă”, situație în care plânsul reprezintă un adevărat mod de ființare în univers, expresia celor mai intime trăiri:

„Barbar, cânta femeia-aceea,
Și-n jur era așa răscoală...
Și nici nu ne-am mai dus acasă,
Și-am plâns cu frunțile pe masă,” (*Seară târzie*)

Lacrimile ființei orfane se confundă cu lacrimile ploii sau ale havuzului, cărora ochiul și urechea atente ale poetului le opune uneori strălucirea și irizațiile unor culori delicate, care deapănă povești adevărate despre o altă lume, întrezărită fascinant, dureros de atrăgătoare („de sânge”), încă neclar deslușită, o Mekă a gândului și a visului:

288 Vasile Fanache, *op. cit.* p. 135.
289 Ion Caraion, *op. cit.*, p. 489, 490.

„Havuzul din dosul palatului mort
Mai aruncă, mai plouă, mai plânge-
Și stropii căzând, în amurg iau culori:
De sineală, de aur, de sânge." (*Amurg antic*)

„Lacrimile roze, de cristal" simbolizează visul pur, curat, de o valoare inestimabilă, comparat cu un obiect de cristal, spart în mii de cioburi. Prăbușirea speranței ultime se asociază stingerii și altor idealuri, idee sugerată metaforic printr-o imagine de amploare cosmică a „potopului de stele albe de cristal":

„Potop, cad stele albe de cristal
Și ninge-n noaptea plină de păcate;
La vatră-n para ce abia mai bate-
Azi, a murit chiar visul meu final...
Încet, cad lacrimi roze de cristal." (*Singur*)

Totuși, poetul opune plumbului flacăra de neînvins a gândului, care izbucnește într-un joc viu, liber, în aer, aspect sugerat și de folosirea conjuncției adversative „iar". În plus, caracteristicile și efectele plumbului sunt anulate prin calitățile acestui nou element: focul, bine cunoscut ca purificator, dizolvator al oricărei senzații de apăsare, deschizător de perspective, incandescent, viu:

„Omul începuse să vorbească singur...
Un cer de plumb de-a pururi domnea,
Iar creierul ardea ca flacăra de soare." (*Singur*)

Ce victorie, ce spectaculoasă răsturnare de situație! Această anulare a celei dintâi constatări, a primei afirmații, printr-o alta, complet inversată, caracterizează întreaga poezie lui Bacovia, astfel încât, oricât de grav, de disperat este sentimentul prim sugerat, ceea ce-i urmează va fi, desigur, o emoție, o certitudine, o trăire suficient de arzătoare, în stare să contracareze energia negativă inițială, să anuleze ipostaza anterioară. De aici provine secretul perpetuei sale energii de a da glas încă și încă o dată durerii:

„Paloarea, mutismul mimează-al meu piept
Pe satele ninse crai-nou când apare;
Trec singur pe poduri de fier solitare
Și-aștept în zăpadă... dar ce mai aștept?
Hau!... hau!.... depărtat sub stele-nghețate..
În noaptea grozavă la cine voi bate?...
O, vis... o, libertate...
Hau!... hau!... depărtat sub stele-nghețate..." (*Plumb de iarnă*)

În plus, oricât de dramatică ar fi situația descrisă, poetul nu pierde nici o clipă din vedere percepția întregului, ancorarea și raportarea permanentă a sinelui la universul amplu, de unde rezultă și deschiderea superioară, eliberatoare, într-o anumită măsură, a perspectivei spre orizonturi nemărginite, cosmice. Poetul dă viață unor imagini de o mare forță și valoare, cum este cea a pământului, metaforic perceput drept o mică vietate, „tresăltând", trezită primăvara la viață de soare:

„O nouă primăvară pe vechile dureri.....
Apar din nou țăranii pe hăul din câmpie,
În infinit pământul se simte tresăltând ....
O, când va fi un cântec de alte primăveri!.." (*Nervi de primăvară*)

Imaginea „hăului" terestru, simbolizând spațiul care nu mai oferă adevăratele condiții inițiale, este anulată de viziunea unui pământ protector „cuibărit" în infinit.

S-a spus despre Bacovia că „ar aplica vopselele pe pânză direct din tub, sau cu latul cuțitului", ceea ce face ca versurile să pară „câteodată, halucinante, prin intensitate...", amintindu-ne de cuvintele lui Van Gogh adresate fratelui său, Theo: «Vreau să exprim, cu roșu și cu galben teribilele pasiuni umane"[290]. În cazul poeziei lui Bacovia, culoarea devine o modalitate de exprimare a unui proces de introspecție; „emoția se declanșează ... mai ales datorită intensității sentimentului, felului în care propozițiile și formele, culorile și raporturile dintre ele se modifică... Poetul împinge subiectivizarea cromatică până la conferirea aceleiași culori tuturor obiectelor. Astfel, expansiunea violetului la Bacovia pare a nu cunoaște margini: orașul, mulțimea, străbunii, morții și viii, roata morii, plopii, zăvoiul, frigul, cimitirul etc., sunt violete (*Amurg violet*). Această unicitate cromatică pusă peste diversitatea lumii capătă un efect ireal, straniu ... Negrul, contra albastrului și a celorlalte culori, se situează la limita culorilor reci și se asociază tenebrelor primordiale, vidului infinit. Negrul exprimă, în termeni expresioniști, pasivitatea absolută, moartea definitivă, nimicul fără șansă și tăcerea eternă, fără speranța unui viitor"[291]. Asemenea observații interesante se alătură impresiei generale produse de receptarea poeziei bacoviene. Totuși, într-o asemenea receptare a poezia sale se strecoară o fisură, care dinamitează întregul, anulând în cele din urmă prima impresie.

Abundența de energie, precum și vigoarea desenului, culorile stridente și amploarea cadrului, tendința spre modificarea reperelor inițiale, anulează

290 Ion Caraion, *op. cit.*, p. 489, 490.

291 Aura Imbrăuș, *Culoare și simbol în opera lui George Bacovia,* în „Cercetări de limbă și literatură", Tomul XI, 2000, serie nouă, p. 155–161.

în cele din urmă orice constrângere sau înfrângere întreținute de universul apăsător al existenței, pe care poetul îl repudiază. Ceea ce dă forță și anulează receptarea inițială este tocmai năzuința permanentă, care țâșnește cu putere, asemenea izvoarelor din pieptul munților, dintr-o personalitate lăuntrică viguroasă, temeinic clădită și din care răzbate, inconfundabil, susurul speranței într-un viitor luminos:

„Din streșini picură...
Și-un zvon de vremuri mari –" (*Spre primăvară*)

„Eu sunt un monstru pentru voi
Urzând un dor de vremuri noi," (*Serenada muncitorului*)

Este un mesaj exprimat cu claritate chiar și într-un poem aparent descrescător ca energie, închis, cum este: *Trec zilele*:

„Curg zilele spre cimitir
Trist, una câte una,
Și destrămând al vieții fir
Se duc pe totdeauna.
Și-acolo, încet, molcomitor
Se-adună în suspine-
Cu-un dor de „mâine", sora lor,
C-un dor de mine."

Asemenea lui Eminescu în *Odă în metru antic*, poetul trăiește intens dorința de a-și regăsi sinele autentic, ceea ce ar echivala cu restabilirea statutului inițial de ființă însetată firesc să trăiască perpetuu. „Sora" zilelor netrăite, acel „mâine", care se cere adăugat la existența scurtă și plină de necazuri, ca o răzbunare, o vindecare de toate lacrimile, o înnoire a tuturor lucrurilor, este semănată și în inima poetului, iar plânsul asurzitor al acestui univers imperfect, oricât de puternic ar răsuna, chiar asemenea zgomotului prăbușirii unei cascade, nu-l poate înăbuși.

Bacovia a intuit deja acel timp și a îngânat uimitor de frumos un cântec al setei după „sora" zilelor sale, dar și a tuturor oamenilor care au cunoscut plânsul, jalea, durerea apăsătoare, lacrimile „de sânge", după veșnicia promisă chiar de către Creatorul omului:

„«Iată, Eu fac toate lucrurile noi!» De asemenea, El zice: «Scrie, pentru că aceste cuvinte sunt fidele și adevărate!»"[292].

[292] Biblia, *Apocalipsa*, 21:5, p. 1238.

Capitolul VII

Lucian Blaga

Lacrima frânturii „de poveste”

Lucian Blaga – Lacrima frânturii „de poveste”

Lacrima, metaforă:

- *revelatoare,* a *frânturii de poveste,*
- a condiției tragice a ființei izgonite din paradisul inițial,
- a protecției față realitatea traumatizantă,
- a vinei conștientizate, a poverii păcatului adamic,
- a nostalgiei existenței originare,
- a bolii universale, a *rănilor izvoare,*
- a însingurării într-un univers închis,
- a imposibilității înțelegerii tainelor universale,
- a incertitudinii și a căutării,
- a rodniciei, a înnoirii,
- *a marii treceri,*
- a terorii perspectivei morții,
- ca substitut al *cuvântului* refuzat,
- a *cunoașterii luciferice,*
- a *marii treceri*, a prăpăstiei ontologice dintre Creator și creatură.

Poetica blagiană a debutului aduce cu sine un univers fascinant, debordând de energie, cu care eul se simte consubstanțial. Această perspectivă asupra lumii ar părea să excludă motivul lacrimii, câtă vreme armonia inițială impulsionează setea revelării fenomenelor și misterelor creației. Atitudinilor celor mai caracteristice ale acestei etape, sugerând „cuprinderea, îmbrățișarea, strângerea”, li se adaugă altele, care surprind „izvorârea, revărsarea, curgerea,... așezate în contexte care hiperbolizează efectele”[293].

[293] Ion Pop, *Lucian Blaga, universul liric,* Cartea românească, 1981, p. 21.

Tendința de abolire a limitelor nu elimină, însă, complet privirea scrutătoare asupra abisurilor durerii. Dacă poetul nu-și oprește încă atenția asupra unor aspecte întunecate ale vieții, faptul acesta se explică tocmai prin apetitul nestăvilit spre expansiune, prin dorința eului poetic de a se contopi cu fluxul uriaș de energii cosmice, în stare să dezmărginească ființa. Rezultatul acestui mod de a privi lucrurile este o prospectare indirectă a durerii, având deocamdată rolul de a sesiza mecanismele secrete, îndepărtate ale suferinței.

În poemul *Lacrimile* poetul evocă un moment unic din istorie: experimentarea pentru prima dată a durerii de către „întâiul om". Tonalitatea de ansamblu este cea specifică întregului volum din 1919: *Poemele luminii*, de „frenezie a trăirii, reduse la expresia ei stihială, de forță impersonală, elementară, ultimă", în care eul, „mânat de porniri copleșitoare", tinde „să se reverse asupra lumii și să-i imprime acest elan al lui"[294].

Impresionează acuratețea imaginilor poetice, și aceasta cu atât mai mult cu cât poetul prospectează, fapt puțin obișnuit, un trecut atât de îndepărtat. Însă și în acest caz, tipic viziunii poetice blagiene, imaginile poetice au o prospețime și concretețe aparte. Ceea ce își pune amprenta în mod deosebit asupra modului în care Lucian Blaga receptează universul este tocmai experiența cunoașterii directe a lumii, bucuria și plăcerea de a savura spectacolul fascinant al naturii. Experiențele trăite de poet, familiarele escapade în munți, îi stimulează acestuia resursele de lirism, iar, în în plan simbolic, semnifică întoarcerea la „o vârstă arhaică", contemplarea „nimicurilor veșniciei"[295].

Asemenea idei sunt exprimate poetic: „Muntele era pâlcul de fluturi multicolori, ce jucau în cercuri, îngânând un nevăzut model planetar, după fiecare cotitură de stâncă, a drumului. Muntele era înaltul și adâncul, și adaosul de oboseală proaspătă ce simțeam în sânge. Muntele era această priveliște în care intram, tot mai adânc, și care la rândul ei intra și ea în mine. Eu deschideam numai pleoapele mai tare ca să mă străbată răcoarea prin ochi"[296].

„Cu pleoapele deschise mai tare", poetul caută să priceapă înțelesul unor lucruri tainice, chiar dacă se confruntă cu ridiculizarea din partea celor „cu capul pe umeri": „Sub poala unei măguri, îmi iese în cale o dată, un păcurar, chipeș, cu căciulă cât un ciubăr, tronând între desagi afânați, pe dobitocul său docil. S-a oprit, și cum îl vedeam mai de jos, părea priponit în azur... «Mă încântă soarele dumneavoastră, baciule», răspund eu, «Tare e frumos pe-aici!» Cioba-

---

294 Ov. S. Crohmălniceanu, *Lucian Blaga,* E.P.L. București, 1963, p. 71–73.

295 Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, în vol.*Lucian Blaga, Peisaj și amintire*, note Vasile Sandu, Ed. Sport-Turism, București, 1988, p. 94.

296 *Ibidem*.

nul, înciudat, rosti atunci un cuvânt de înfruntare: «Da, ce frumusețe găsiți pe povârnișurile astea?» În ochii lui eram deci un târgoveț țicnit”[297].

De o asemenea „țicneală” continuă să se facă vinovat poetul, tot căutând să privească mai departe, peste timp, dincolo de culmile muntelui concretului, în timp ce se ostenește să înțeleagă rostul tuturor lucrurilor: „Înghițeam cu nesaț” imaginile, scrie poetul, încercând o reconstituire a amănuntelor și într-un alt plan, al înțelesurilor ascunse: „Afară, cât e zarea lumii, se arată un albastru senin și treaz... Nu departe, dintr-un dâlm, curge apa unui izvor. Pornesc desculț pe cărăruia, ce duce într-acolo. De mult, tare demult, n-am mai simțit sub tălpi moliciunea lutului reavăn ... Mă îmbie să mă întind ... Mă dezbrac și mă lungesc cu fața într-o parte în pârjolul soarelui de dimineață. Văd acum peisajul, nou pe toate ale sale, căci mă uit de jos în sus. Iată că sunt într-adevăr sub o sprânceană de pădure.... Stau întins mai mult sub bolta cerească, decât pe pământ, cu fața în sus”[298].

Această vedere „de sus în jos” spre „zarea lumii ... senină și trează”, umbletul „desculț” pe „cărăruia” înțelesului existenței și voluptoasa „lungire” în „moliciunea lutului reavăn” al trecutului celui mai îndepărtat se regăsesc și în versurile cu care începe poemul amintit, *Lacrimile*:

„Când izgonit din cuibul veșniciei
întâiul om
trecea uimit și-ngândurat prin codri ori pe câmpuri,
îl chinuiau mustrându-l
lumina, zarea, norii- și din orice floare
îl săgeta c-o amintire paradisul –
Și omul cel dintâi, pribeagul, nu știa să plângă”.

Când poetul scrie: „cuibul veșniciei”, el are deja experiența contactului direct cu elementele cadrului natural, din care a reținut, prin intermediul unor pagini în proză, mai întâi, nuanțele cele mai fascinante, valorificate în metafore de un rafinament și de o concretețe aparte: „În așteptare, aud într-un colț de pridvor, la stânga mea ciripit de rândunică. Îmi ridic capul. Între scândura podului și grindă, un cuib mare, clădit de-o rândunică, din argilă cărată cu gura. Osteneala gurii a rămas întipărită pe forma, cu bulbuci mici, a cuibului, din care atârnă fire de paie cu care pasărea și-a întărit lucrarea. Cinci capete de pui, cu guri roșcate, tivesc marginea cuibului. Capetele stau unul lângă altul, parcă ar pândi.

---

297 Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor*, în vol.*Lucian Blaga, Peisaj și amintire*, note Vasile Sandu, Ed. Sport-Turism, București, 1988, p. 94.

298 *Ibidem*, p. 130, 131.

După vreo câteva clipe, o rândunică pătrunde în pridvor, zboară pe sub grinzi ... se așează, sprijinindu-se de partea din afară a cuibului; în aceeași clipă, cinci guri se deschid deodată, parcă ar vrea să înghită lumea.... Imaginea cuibului, pe marginea căruia puii și-au potrivit mici adâncături pentru gâturile lor, se integrează desăvârșit în priveliște. Cu asemenea guri pofticioase, începe un nou ciclu al vieții"[299].

Înțelegem că poetul avea în minte deja, înainte ca aceste versuri să prindă viață, o reprezentare foarte concretă și exactă a caracteristicilor legate de viața care se dezvoltă într-un cuib, dependența vitală a puilor de grija păsărilor adulte, necesitatea furnizării hranei la timp, apărarea permanentă de răpitori, lecțiile de zbor, pregătirea în vederea marii migrații. Versurile sugerează faptul că a simți ocrotirea cuibului înseamnă, în același timp, căldură, siguranță, precum și sentimentul apartenenței.

Versurile poemului *Lacrimile* sunt rezultatul unei împletiri de funcții, în cadrul „unei adevărate regii a imaginarului, care nu are funcție decorativă, ci semnificativă și expresivă"[300]. Descrierea de peisaj implică aceste funcții, poetul revelând, prin intermediul metaforelor folosite, sensuri deosebite cu care metafora lacrimii interacționează: „cuibul veșniciei", „codri", „câmpuri", „lumina", „zarea", „norii", „orice floare", „paradisul", „albastrul prea senin al primăverii", „pulberea pământului". Funcția expresivă concentrează, de fapt, mai multe niveluri ale semnului poetic: „real, imaginar, cultural, ideologic, afectiv, abisal, axiologic, fiecare cu paradigma respectivă, care, laolaltă, formează câmpul semantic ca spațiu al interacțiunii acestora", ceea ce conferă densitate simbolului, tocmai datorită „suprapunerii de sensuri manifeste și latente"[301].

Semnul poetic „lacrimile" are următoarele funcții principale: exprimă sentimente, semnifică sensuri și reprezintă imagini. Imaginile vizuale, pe care fraza în întregime o evocă, în primul rând prin lexic ca denominație, sunt deosebit de sugestive. De exemplu, ideea de „cuib" ca spațiu protector, cald, vital, asociată termenului „veșnicie", se distinge drept cuvânt-cheie, cu particularități precise, termenul fiind asociat dorului. Paradigma afectivă este bogat nuanțată, astfel că putem distinge o multitudine de atitudini ale eului poetic, precis determinate contextual, cum ar fi: setea de viață, trăirea plenară, consubstanțialitatea cu universul, fervoarea, energia debordantă. Metafora „cuibul veșniciei" trimite,

---

299 *Ibidem*, p. 131, 132.

300 Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumii, Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Blaga*, Ed. Facla 1975, p. 18.

301 *Ibidem*, p. 14.

de asemenea, la versete biblice memorabile: „El te va acoperi cu penele Lui / și vei avea un refugiu sub aripile Lui, / Căci scut și pavăză este adevărul Lui”[302].

Izgonirea „întâiului om” din „cuibul veșniciei” semnifică pierderea accesului direct la frumusețea perfectă, decupajul brutal dintr-un univers pentru care fusese creat, ca „stăpân” al tainelor universului fizic, având posibilitatea regenerării perpetue, situație privilegiată care reiese din versetele biblice ale „Genezei”: „Dumnezeu i-a binecuvântat și Dumnezeu le-a zis: «Fiți roditori, înmulțiți-vă, umpleți pământul și supuneți-l și stăpâniți peste peștii mării, peste păsările cerului și peste orice viețuitoare care se mișcă pe pământ.»”[303], idei care se regăsesc la nivelurile: ideologic, cultural, abisal și ideologic ale poemului.

Versul: „Și omul cel dintâi, pribeagul, nu știa să plângă.” transmite un adevăr uimitor, legat de statutul primei ființe umane, faptul că, inițial, aceasta nu cunoștea durerea, suferința, frustrarea, boala, bătrânețea și moartea. De ce? Deoarece nu existau cauzele care au întreținut apoi, pe parcursul istoriei, lacrimile. Acest vers oferă o receptare diferită a universului și constituie o notă distinctă în toată poezia românească. O asemenea perspectivă asupra lumii și o apropiere atât de fidelă de adevăratul început al omenirii, sub aspect cognitiv și afectiv, nu vom mai întâlni la nici un alt poet român. Versul concentrează un adevăr extraordinar: faptul că, inițial, omul nu a cunoscut durerea, iar pe pământ nu s-a petrecut încă nimic care să tulbure armonia originară. În infinita sa bunătate, Dumnezeu i-a dat omului un corp „admirabil”, înzestrat cu simțuri care să-l ajute să perceapă lucrările sale și să se bucure de ele.

Poetul surprinde magistral tocmai starea privilegiată a ființei umane, când „omul nu știa să plângă”. Ce semnificație aparte ar putea avea acest vers? Știm că „lacrimile au o importanță vitală. Ele au un rol protector, la fel ca sensibilitatea la durere.... Prin urmare, capacitatea de a vărsa lacrimi este o particularitate remarcabilă a corpului omenesc. Dacă nu am simți durerea, probabil că nu am observa că ne-a apărut o rană, decât când aceasta ar deveni o plagă ulceroasă gravă”[304].

Așadar, versul: „omul nu știa să plângă” transmite o idee deosebit de important: inițial, oamenii nu sufereau, pentru că nu existau nici durerea, nici bătrânețea, nici nedreptatea, nici singurătatea și nici moartea. Numeroasele mecanisme ale corpului omenesc funcționau perfect și omenirea se afla în fața grandioasei perspective de a umple pământul cu descendenți care urmau să trăiască în iubire și armonie pe timp indefinit.

---

302 *Biblia, Psalmul* 91: 4, p. 613.
303 *Ibidem, Geneza* 1:28, p. 2.
304 «Treziți-vă», 22 august, 1994, p. 4.

Versurile următoare evidențiază momentul schimbării brutale a statutului inițial al omului, prin pierderea perfecțiunii, ceea ce a condus, ulterior, la raporturi schimbate cu Creatorul, cu semenii și cu elementele cadrului. De aici receptarea alterată a universului, care „mustră", „chinuiește", a cărui amintire „săgetează ascuțit din orice floare" și „doare". Dorul, ca tendință a propensiunii eului în timp și spațiu, va însemna de acum încolo, în concepția poetului, dorința arzătoare a reîntoarcerii la cuibul pierdut al veșniciei, spațiu ocrotitor unic. Lucian Blaga va exprima metaforic frecvent această nostalgie și sete, ca după o apă a vieții, din care ființa umană tânjește necurmat să se adape[305].

Versurile poemului *Lacrimile* prezintă ipostaza decăzută a omului, care, asemenea unei ulceluțe neîncăpătoare de lut, nu mai poate măsura nesfârșita mare de frumuseți a universului. Schimbarea condiției inițiale întreține sentimentul zădărniciei tuturor eforturilor, idee susținută prin intermediul câtorva metafore de un bogat semantism: „istovit" și „uimit", „îngândurat", precum și prin apoziția „pribeagul", care sugerează transformarea regresivă a individualității „întâiului om", precum și perpetuarea paradoxală, dureroasă a dorinței de a trăi în ritmul ciclurilor repetitive, eterne ale naturii, ceea ce alimentează o copleșitoare suferință, exprimată prin emoții, cuvinte și un sugestiv limbaj al gesturilor.

Tensiunea gravă dintre extreme: efemer-etern, limitat-nelimitat, imperfect-perfect duce, în planul narativ al poemului, la gestul simbolic al prăbușirii „cu fața-n pulberea pământului", metaforă a destinului tragic al ființei umane. Dialogul poetic continuă incandescent, dezvăluind gravitatea rupturii:

„«Stăpâne, ia-mi vederea,
ori dacă-ți stă-n putință împăienjenește-mi ochii"
c-un giulgiu,
să nu mai văd
nici flori, nici cer, nici zâmbetele Evei și nici nori,
căci, vezi – lumina lor mă doare»".

Versurile dezvoltă și semnificația raportării ființei umane la univers prin intermediul privirii. Percepția vizuală are un rol deosebit de important în întregul creației blagiene, în acord cu realitatea: omul intră în stăpânirea universului mai întâi prin informațiile furnizate de vedere. Nu întâmplător, poetul exclamă, într-un alt poem, *Odă către Runa*: „Privind, ființa ta se prelungește / Până la cea din urmă stea!". Chiar dorul „nu înseamnă, la Blaga, evadarea din sine, nici din

[305] Biblia, *Psalmul* 42:1, p. 581: „Cum dorește cerbul izvoarele de apă, așa Te dorește sufletul meu pe Tine, Dumnezeule!"

«locul» omului în lume, nici dilatarea panteistă până la confundarea cu totul, ci ... acesta se realizează printr-un mijloc care ține, oricât de bizar ar părea unora, de o posesiune în esență realistă a lumii: prin privire"[306].

Vederea lucrurilor îi amintește primului om de statutul său de ființă concepută să trăiască etern și de pierderea privilegiului de a avea acces la înțelegerea superioară a universului, de aceea implorarea adresată lui Dumnezeu, de a-i oblitera vederea prin intermediul lacrimilor, apare perfect justificată.

Dorința, exprimată poetic, a diminuării receptării intens dureroase a spectacolului lumii prin „împăienjenirea ochilor c-un giulgiu", constituie în sine o imagine de un neobișnuit dramatism. Metaforic, lacrima apare ca echivalent al unui obiect de întrebuințare funerară: „giulgiul", având sensul de „pânză cu care se acoperă morții", ceea ce trimite expres la ideea mai subtilă a ființării mortificate parțial, idee sugerată într-o anumită măsură și de epitetele metaforice: „istovit", „uimit", „îngândurat", „pribeagul"[307].

Finalul poemului conține invocația lui Dumnezeu, sugestiv numit printr-o antonomază: „Milostivul", pentru a evidenția o calitate dominantă a sa: mila, dispoziția de a asculta glasul celui care îi imploră ajutorul:

„Și-atunci Milostivul într-o clipă de-ndurare
îi dete- lacrimile".

Eliberarea de durere prin lacrimi este rezultatul unei necesități imperioase de exteriorizare a sentimentelor. Energia emoțională negativă pare să se elibereze prin plâns, conducând la o stare mai bună. Izbucnirii în lacrimi i se adaugă și alte exprimări ale suferinței emoționale, cum ar fi: mărturisirea sentimentelor prin intermediul cuvintelor, în fața cuiva de încredere. Durerea trebuie să vorbească despre ea însăși. În mod asemănător, Shakespeare a scris în „Macbeth": „Dă glas durerii; durerea care nu vorbește îi șoptește inimii copleșite și îi spune că o frânge". Astfel, lacrimile de durere sunt o parte necesară a procesului de vindecare.

Libertatea versului dă transparență trăirilor și „structurează dinăuntru imaginea"[308]. Poetul evocă o emoție veche, de la începutul lumii, care „unduiește lin

---

306 Alexandra Indrieș, *op.cit.,* p. 29, 30.

307 „Treziți-vă", 8 august, 2004, p. 12: „Sub aspect științific, această pierdere a capacității inițiale a capacității de gândire a creierului este susținută de constatarea uimitoare că doar o mică parte, izbitor de redusă, mai puțin de 1% este activă în prezent. Dacă ar fi să ilustrăm, e ca și cum, ai construi un camion imens în care n-ai să transporți niciodată decât o lopată de nisip. Biblia arată că primii oameni au fost creați să trăiască – și implicit să învețe – pentru totdeauna".

308 Alexandra Indrieș, *op. cit.*, p. 30.

fraza, în vălurite și asimetrice perioade”[309], astfel că un vers lung este urmat de un final scurt. În plus, fonetismul se realizează prin intermediul unor aliterații, realizate îndeosebi prin reluarea lichidei „l”, în termeni precum: „Milostivul”, „clipă, „lacrimile”, ceea ce oferă sugestia de drenare a durerii prin intermediul lacrimilor.

Reluarea metaforei revelatorii: „lacrimile”, în finalul poemului, reprezintă o metodă proprie lui Lucian Blaga de a concepe și ordona substanța poetică. „Explicitările care se adaugă întregesc afirmația cu noi fiori lirici ... Remarcăm și motivul pulsației, al zvâcnirii ca ritm în care se confundă omul și cosmosul. Apoi,... cu cât intensitatea cutremurului existențial și elevația gândirii crește, cu atât se mărește și concretețea metaforelor, încorporând în trama imagistică de supremă diafanitate, ca pe niște prețioase miniaturi”[310], imagini-cheie, cum este, în cazul de față, metafora lacrimii.

Plânsul conduce, în același timp, la o percepție modificată a luminii prin adumbrirea privirii. Într-un aforism din anii maturității, intitulat *Sfidare*, Lucian Blaga formulează următoarea idee: „Lumina trece pe lângă noi, năvalnică și cu entuziasm, și, în loc de a ne lăsa târâți de iureșul ei, noi aruncăm, exact în aceeași direcție, o umbră”[311]. În înțelesul blagian, lacrimile ar putea fi asociate umbrei, coincizând cu funcția metaforizantă a actului poetic. Metafora în discuție, asemenea verbului poetic în ansamblu, are rolul de a reface înțelesul. Durerea și iubirea pot constitui, potrivit gândirii sale poetice, o modalitate de „sporire” și „îmbogățire” a tainei lumii.

Ideea diminuării vederii fizice, din cauza suferinței, apare și în poemul Mi-*aștept amurgul*:

„Aștept să îmi apună ziua
și zarea mea pleoapa să-și închidă,
mi-aștept amurgul, noaptea și durerea,
să mi se-ntunece tot cerul
și să răsară-n mine stele,
stelele mele,
pe care încă niciodată
nu le-am văzut.”

Versurile sugerează ideea că treptata obliterare a vederii fizice ar putea conduce la o iluminare interioară, la revelarea unor sensuri strălucitoare, ase-

---

309 *Ibidem*.

310 *Ibidem*.

311 Lucian Blaga, *Discobolul*, București, Editura Publicom, 1945, p. 80.

menea stelelor de pe firmamentul ceresc. Este uimitor, în cazul său, „jocul între intenționalitate și spontaneitate, control și descătușare, idee călăuzitoare și obsesie”[312], care, în contextul acesta, conduce la posibilitea revelării, prin adumbrirea vederii, a unor adevăruri, niciodată posedate prin intermediul privirii.

Raportarea la armonia inițială este specifică întregii creații lirice blagiene, de aceea și metafora lacrimii va apărea adesea valorificată în contextul prezentării unor elemente ale cadrului natural. Manifestările universului fizic prelungesc trăirile ființei, le amplifică ori le substituie simbolic. Natura încetează să fie doar cadru, ci dobândește atribute care sintetizează, pe de o parte, elanul cuprinderii imensității, a veșniciei, dar și suferința produsă de neputința frângerii reale, definitive a zăgazurilor, tensiune evidențiată dramatic prin motivul lacrimii.

Impresionează decupajul inegal al versurilor, având ca țintă refacerea ritmului profund al gândului. Prin folosirea repetiției, a enumerării și a invocației sunt sugerate semnificații care interferează cu motivul lacrimii. Inițial, metafora „stropi de liniște” transmite concretețea stării de pace, receptate auditiv, dar și sinestezic, prin intermediul altor indicatori semantici pentru a transmite senzații diferite: „zvonuri dulci”. Poetul distinge, în „pieptul” falnicului copac, amplificatele bătăi „ale inimii”, asemenea „unui clopot”. Prin vasele acestuia curge fluidul vital al „liniștii”, adică tocmai starea de grație pierdută, spre care tânjește necurmat poetul, acea splendidă împăcare cu sine și cu universul, râvnită cu toată ființa, însă anulată dureros de curgerea ireversibilă a timpului. Clipele sunt receptate ca „picurare în suflet”, conducând spre perspectiva inevitabilă a morții. În acest context, picătura sau lacrima simbolizează atât dorita liniște, cât și apropierea treptată de pragul destrămării definitive a ființei în moarte:

„În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn
cum bate ca o inimă un clopot
și-zvonuri dulci
îmi pare
că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge....
O, cine știe? – Poate că
din trunchiul tău îmi vor ciopli
nu peste mult sicriul,
și liniștea
ce voi gusta-o între scândurile lui,
o simt pesemne de acum:
o simt cum frunza ta mi-o picură în suflet –
și mut

[312] Alexandra Indrieș, *op. cit.*, p. 19.

ascult cum crește-n trupul tău sicriul,
sicriul meu,
cu fiecare clipă care trece,
gorunule din margine de codru".

Folosirea epanodei, „specie de repetiție constând în revenirea, cu explicații detaliate, aspra fiecărui termen al unei enumerări ori al unui enunț"[313], are rolul de a accentua situația dramatică a celui care meditează asupra dureroasei epuizări a duratei vieții, deoarece „sicriul", amintit la sfârșitul versului, nu este unul oarecare, ci propriul sicriu: „sicriul meu". Adjectivul posesiv, la persoana I, singular, schimbă complet perspectiva asupra morții, în sensul amplificării dramatismului, astfel că sentimentele sugerate sunt mai profunde, mai sfâșietoare, mai reale.

Aceeași atitudine de permanentă raportare la armonia originară ne întâmpină și în poemul *Dar munții – unde-s?*. În aceste versuri, trecerea clipelor este asociată cu prăbușirea picăturilor de ploaie din „strașina curată a veșniciei". Elementele de natură vizuală și auditivă dobândesc semnificații simbolice, exemplu tipic pentru dialectica semnului poetic blagian. Concretețea imaginilor, precum și adecvarea ritmului interior al versului la muzicalitatea momentului evocat sunt deosebite, sugerând starea încordată a celui care „ascultă" ritmul firii, „fără să vadă", precum și ecoul sunetelor receptate de propriul suflet:

„Din strașina curat-a veșniciei
cad clipele ca picurii de ploaie,
Ascult și sufletul își zice:
Eu am crescut hrănit de taina lumii...
Ascult și sufletul se-ntreabă:
Dar munții- unde-s? Munții
Pe cari să-i mut din cale cu credința mea?
Nu-i văd,
Îi vreau, îi strig și nu-s!"

Metafora „revelatorie" – picătura sau lacrima sugerează amplificarea trăirii incandescente a eului poetic până acolo, încât să mute „cu credința munții", metaforă biblică în același timp, care transmite ideea depășirii unei situații dificile, stresante, a unui obstacol enorm, asemănător impunătorilor munți, prin schimbarea perspectivei asupra lucrurilor.

În poemul menționat, poetul dă o interpretare diferită termenului „munte", în acord cu semnificația specială pe care o are acesta pentru Blaga, ca spațiu

[313] Irina Petraș, *op. cit.*, p. 57.

simbolic al dorului: „Întrezăream, în stânga și-n dreapta, prin duiumul verdelui, pe sub brazi, mușchiul moale ca un așternut de perne, ferigele cu miros adormitor, bureții galbeni, ciupercile roșii, mânătărcile cât pâinile. Sfărâmam între dinți acele de brad, ca să le strâng aroma în cerul gurii. Toate împreună alcătuiau pentru mine negândita, marea întâlnire cu Muntele. Acesta era așadar Muntele, despre care auzisem atâtea și al cărui zvon l-am acceptat ca o țintă de dor chiar și în visuri ... Muntele era înaltul și adâncul..., această priveliște în care intram, tot mai adânc, și care la rândul ei intra și ea în mine"[314]. Fascinantul spațiu mereu râvnit, muntele, lipsește din cadrul poemului amintit, ceea ce trimite simbolic la ideea întreruperii miracolului din existența umană. În pofida absenței dureroase a idealului, eul poetic continuă să tânjească să „guste", să „miroasă", să pătrundă cu întreaga ființă înaltul, „o țintă de dor" spre care se preling toate clipele, asemenea lacrimilor ploii.

Atenția neobișnuită acordată receptării ritmului firii transformă chiar și gesturile umane în manifestări apropiate naturii. Femeia îndrăgostită „tremură ca un picur" în brațele care o cuprind, imagine poetică care oferă sugestia anulării reperelor și contopirii în întreg, atitudine specifică acestei etape:

„Nu-mi presimți văpaia când în brațe
îmi tremuri ca un picur
de rouă- îmbrățișat
de raze de lumină."

În volumul *Poemele luminii* „imensa lume" apare „altoită" pe ființa umană; fenomenele exterioare sunt resimțite ca evenimente intime, iar mișcările lăuntrice se răsfrâng în ecouri amplificate în marele univers:

„Toată
durerea
ce-o simt, n-o simt în mine,
în inimă,
în piept,
ci-n picurii de ploaie care curg". (*Melancolie*)

Metafora „lacrimile" ploii are, și de data aceasta, o concretețe aparte prin apelul la senzații vizuale, termice:

„Un vânt răzleț își șterge lacrimile reci
pe geamuri."

[314] Lucian Blaga, *Hronicul și cântecul vârstelor, op. cit.*, p. 28, 29.

Acest gen de hipalagă, constând în transferarea însușirii unui obiect asupra altui obiect, aflat în vecinătatea celuilalt, dobândește nu numai valențe estetice, ci și semnificații mai profunde, legate de aceeași năzuință arzătoare de anihilare a tiparului individual în universul infinit.

Ideea „altoirii" ne duce cu gândul la o acțiune specifică altui anotimp decât celui prezentat în poem: primăvara, când se introduce câte o ramură a unei alte plante în țesutul alteia, stabilindu-se astfel un contact între țesuturile lor generatoare pentru a da plantei altoite însușirile altoiului. Ființei mărginite, ignobile, în urma imperfecțiunii moștenite, poetul tânjește să-i alăture „altoiul" nobil al veșniciei. În plus, metafora lacrimii e valorificată ca simbol al ploii, element viatal de care depinde, în cele din urmă, germinarea plantelor.

Analizând cât „expresionism" există în aceste corespondențe, un comentator pertinent al operei acestuia, Ion Pop, asociază momentul volumelor *Poemele luminii* și *Pașii profetului* unor direcții pre-expresioniste, ca Jugendstil-ul, „Art nouveau" sau „Sezzesion".

Aceeași emoționantă obsesie a întoarcerii e spre unitatea cosmică inițială găsim și în poemul *Stalactita*. Pe linia poeziei romantice eminesciene, Blaga tinde să reveleze fenomenele originare și misterele universale printr-o ipostaziere a eului poetic în anumite elemente concrete ale lumii fizice, de data aceasta o stalactită, aflată într-o uriașă grotă, care are ca boltă chiar cerul. Contemplarea calmă și abandonul de sine conduc la percepția curgerii clipelor în picături ce cad din „pleoapele" cerului și „împietresc" în sinele dezmărginit:

„Îmi pare
că sunt o stalactită într-o grotă uriașă,
în care cerul este bolta.
Lin,
lin,
lin – picuri de lumină
și stropi de pace – cad necontenit
din cer
și împietresc – în mine."

Metafora „picurilor de lumină" apare „pe temeiul aceluiași sentiment al identității de substanță dintre individual și total, iar mișcarea ce se desfășoară între cele două entități are, de asemenea, același sens, definit în majoritatea *Poemelor luminii*: «înecul» eului în cosmosul mare și revărsarea substanței universale în eul-receptacul. Ceea ce diferă este doar ritmul acestor mișcări și faptul că accentul cade pe tendința de expansiune („ascensională") a subiectului

... și pe osmoza cu adâncul teluric. Devenit natură, eul se supune condiției naturale, dinamicii elementare a firii. Teribila tensiune a înfruntării și învingerii limitei cedează locul unei renunțări la orice act volitiv, gesticulația încordată ... fiind urmată de destindere și de o atenuare până la stingere a vocii care lasă parcă să vorbească în locul ei elementele universului"[315].

Asimilarea continuă a energiilor cosmice dinamice și nutrirea ființei limitate cu acestea conduc la starea de pace, exprimată sugestiv prin metafora „stropi de pace", realizată din alăturarea termenului „stropi", care desemnează o realitate concretă, perceptibilă vizual și auditiv, la un termen abstract: „pace". Metaforele cheie sunt: „stalactite", „grotă", „boltă", din care cresc alte metafore „revelatorii", precum: „picuri de lumină", „stropi de pace".

Folosirea în anafrază a adverbului „lin" sugerează un anumit ritm al căderii, constant, veșnic. Termenul oferă sugestii fonice prin intermediul consoanei lichide și a vocalei închise nazale, care intră în alcătuirea acestuia, ceea ce contribuie la accentuarea impresiei de detașare și de pace, extinse cosmic, la egalizarea tensiunii emoționale din planul subiectiv cu atmosfera calmă, de tăcere solemnă a peisajului împietrit al grotei, idee sugerată prin versul care deschide poemul: „Tăcerea-mi este duhul".

Epitetelor care fac referire, inițial, la stalactită: „încremenit", „pașnic", „necontenit", li se adaugă, printr-un joc al revelațiilor, în finalul poemului, verbul: „încremenesc", care se aplică, de data aceasta, propriului eu, modalitate tipică poetului de a înscrie materia poetică într-o sferă a sensurilor progresiv revelate. Înălțimea și adâncimea devin repere interioare, într-o geografie a setei de dezmărginire, tipică acestei etape de creație.

Fiind asemănătoare unor sfere: lacrima, picurul, stropii constituie „figuri ale intimității ocrotitoare, în care adâncul și înaltul se conjugă echilibrat"[316]. Acestora li se adaugă imaginea grotei „ca simbol spațial al originarului", traducând „reveria spațiului securizant", o „ipostază «embrionară» a subiectului situat în relație viscerală cu universul"[317].

Suita de metafore ce constituie definiția lirică a „inimii", din poemul cu același titlu, constituie reprezentări geometrice, circulare:

„O, inima...
...lutul ei a fost odată un potir de lotus,
în care a căzut o lacrimă curată ca lumina
din ochii celui dintâi sfânt și mare visător

[315] Ion Pop, *op. cit.*, p. 78.
[316] Ion Pop, *op. cit,* p. 135.
[317] *Ibidem.*

care-a simțit îmbrățișarea veșniciei
și straniul fior
al înțelesului ce stăpânește deopotrivă
apusul, răsăritul, cerul, marea. (*Inima*)

Asocierea lacrimii cu „potirul de lotus" – „spațiul lăuntric al eului, structurat identic drept o cupă, vas, receptacul, spațiu rotund și adânc"[318] este deosebit de sugestivă. Lacrima constituie, în acest poem, simbolul unor trăiri unificatoare, aparținând ființei umane privilegiate, de dinainte de cădere, în stare să pătrundă înțelesul existenței și al lumii înconjurătoare: „apusul", „răsăritul", „cerul", „marea", ele înseși elemente sferice.

Comparația lacrimii cu „lumina" se bazează pe o antiteză, aspect sugerat de termenii antinomici: „apus" – „răsărit", „cer" – „mare". Anularea opoziției identitate–alteritate este susținută și de următoarele metafore, realizate prin alăturarea unor termeni în opoziție: „îmbrățișarea veșniciei", „straniul fior al înțelesului" – cu valoare oximoronică.

În monografia dedicată oprei lui Lucian Blaga, Ion Pop observa faptul că „dacă încercăm să adâncim și mai mult semantica opozițiilor blagiene,... o putem reduce la opoziția poetic–logic. Poezia leagă ceea ce logica dezleagă"[319]. Înțelesul, concretizat în lacrimă, leagă sensuri uneori aparent contradictorii, care, însă, se topesc într-o logică superioară, într-o armonie, în care elemente, aparținând unor regimuri diferite, se completează reciproc, în miracolul înțelesului.

Alăturarea oximoronică a contrariilor, prin intermediul metaforei lacrimii, o regăsim și în poemul *Vei plânge mult ori vei zâmbi?,* poem care face parte din același prim volum. Imaginile antonimice, topite în expresia poetică, redau trăiri contradictorii, paradoxale:

„Eu
nu mă căiesc
c-am adunat în suflet și noroi
dar mă gândesc la tine...
Cu gheare de lumină
o dimineață va
ucide-odată visul...
Vei plânge mult atunci ori vei ierta?
de razele acelei dimineți,"

---

318 *Ibidem.*

319 Ion Pop, *op. cit*, p. 135..

Verbul în anafrază la timpul viitor: „vei plânge" intră în antonimie cu verbele: „vei ierta", „vei zâmbi", transmițând percepții emoționale progresive: durere, iertare, zâmbet împăcat. Explicitarea din finalul poemului: „Nu știi / că numa-n lacuri cu nămol în fund cresc suferi?" confirmă nostalgia trăirii existenței în acord cu uriașele energii, rezultate din unirea cu elemente ce par a se exclude. Se strecoară însă aici o idee impură, bazată pe ideea înfrățirii binelui cu răul, ca și alte poeme precum *Lumina:* „O sete era de păcate, de doruri, de-avânturi, de patimi" sau în *Pax magna*: „Lumina și păcatul / îmbrățișându-se s-au înfrățit în mine-ntâia oară". Această deviere de la înțelegerea reperelor spirituale, morale afective, trasate prin intermediul Cuvântului său inspirat, *Biblia*, de către Creatorul universului, singurul în măsură să stabilească ce este bine și ce este rău, se va solda, în cazul eului poetic, cu sentimente apăsătoare, de rătăcire și solitudine, cum anunță poemul *Stelelor*:

„Pribeag cum sunt,
mă simt azi cel mai singuratic suflet
și străbătut de-avânt alerg, dar nu știu unde.
Un singur gând mi-e rază și putere:
o, stelelor, nici voi nu aveți
în drumul vostru nici o țintă,
dar, poate tocmai de aceea cuceriți nemărginirea!"

Comparația sinelui dezorientat cu lipsa de reper a stelelor este contrazisă ferm de legile fizice universale, potrivit cărora fiecare astru respectă cu strictețe traiectoria sa inițială. În afara creaturilor inteligente înzestrate cu liber arbitru, care pot să aleagă între faptul de a practica binele sau răul, în univers nu există nici o anarhie, fapt susținut științific și biblic[320].

Încercarea identificării opoziției bine-rău, pe baza unor comparații defectuos și ilogic aplicate, duce la ratarea înțelesului, ca în poemul: *Lumina raiului:*

„De unde-și are raiul
lumina? – Știu: îl luminează iadul
cu flăcările lui".

Aceste abateri de la adevăr au drept consecință neîmplinirea năzuinței de integrare intimă a eului poetic în cosmosul armonios, de care sinele poetic se deosebește tocmai prin anumite caracteristici sau trăiri mărturisite: un „eu îndărătnic", ardere și mistuire demonică:

320 Biblia, *Isaia*, 40:26, p. 723: „Ridicați-vă ochii și priviți! Cine a creat aceste lucruri? Cine a făcut să meargă după număr, în șir, oștirea lor? El le cheamă pe toate pe nume, așa de mare e tăria și puterea Lui, că una nu lipsește."

„Dumnezeu și cu Satana – s-au întâlnit
în mine: împreună picuratu-mi-au în suflet
credința și iubirea și-ndoiala și minciuna".

Trăirile negative, precum îndoiala și minciuna, „picurate" în sufletul acestuia, vor naște lacrimile deznădejdii ori râsul demonic, dezlănțuit înăuntrul ființei ultragiate, transformate într-un câmp de desfășurare al unor energii negative, de unde trăirile discordante și suferința prelungită, profundă și stridentă:

„un glas îmi strigă ascuțit in întuneric
că dracul nicăieri nu râde mai acasă
ca-n pieptul meu?" (*Pax magna*)

În monografia sa, Ion Pop comenta această etapă a creației poetului astfel: „Deoarece frontierele eului sunt deschise, nici un obstacol nu se opune invaziei de forțe în acestă somnolență și impulsurile unei vitalități solare, devenite acum ale «altora», pe care eul-receptacul le primește cu toate barierele ridicate, – după cum în tensiunea ieșirii din sine (din poeme ca *Vreau să fac!*) nu lipsea freamătul tulbure-nocturn al «nebuniei» dionisiace"[321].

Metafora „picurul de dumnezeire pe pământ" cu care se identifică sinele poetic, din același poem, se asociază „mării de lumină" în care „se-neacă" eul, „ca raza unei facle în văpaia zilei". Ființa umană, reprezentând culmea creației pământești a lui Dumnezeu, constituie un miracol, reflectare care-i stârnește poetului sentimente de admirație, exprimate în mod spontan: „Îngenunchez în fața mea ca-n fața unui idol". Identificarea omului, ca „picur de dumnezeire", nu este nouă în lirica românească, ci se înscrie pe linia poeziei eminesciene cu antitezele ei, „înger-demon", „veneră-marmură". Corespondențele dintre universul imaginar blagian și cel eminescian „sunt detectabile atât la nivelul «magmei» subterane a creației, conform unor elemente modelatoare coerente, cât și la nivelul unor teme și motive care structurează imaginea"[322]. Astfel, substantivele „picur", „lacrimă" și verbele „a picura", „a cădea", „a se prelinge", „a se scurge", „a plânge" au o largă circulație în acest volum, fiind asociate năzuinței obsesive a reintegrării eului-fragment în întregul energiilor, descătușate cosmic.

În cel de-al doilea volum, *Pașii profetului*, motivul lacrimii apare abordat oarecum diferit. Dacă în *Poemele luminii*, „sufletul de copil" producea lacrima, în această etapă a creației, îmbătrânirea lui Pan aduce cu sine orbirea:

„Acoperit de frunze veștede pe-o stâncă zace Pan.

---

321 Ion Pop, *op. cit.*, p. 143.
322 *Ibidem*, p. 165.

E orb și e bătrân
Pleoapele-i sunt cremene,
Zadarnic cear-a mai clipi,
Căci ochii i s-au închis – ca melcii – peste iarnă."

„Pleoapa" apare ca simbol secundar al „ochiului", desemnând o vedere diferită, superioară. Orbirea, ca anulare a distanței față de natură și reducere a cunoașterii la percepția, provenită din lumea exterioară: pipăit, senzație termică, gustativă, conturează „viziunea unui spațiu-matrice, spre care subiectul uman se orientează obsedant, în năzuința unei ultime fericite reintegrări"[323]. În somnolența și tăcerea întregului univers, tendința dominantă este „aceea a scufundării până la «înec» a subiectului în Totul cosmic, gata să-l «înghită» și să-l asimileze"[324], de aceea lacrima e secretată de elemente ale universului imediat, ca în poemul *Livada*:

„Livada s-a încins în somn
Din genele-i de stufuri
Strâng lacrimi de văpaie:
Licurici."

Lumina rece a licuricilor, definită poetic drept „lacrimi de văpaie", sugerează tocmai lipsa conștiinței, în stare să dea sens lumii, să aprecieze, să înțeleagă sensul lucrurilor, idee transmisă de absența privirii. Chiar și ochii iubitei sunt „licurici verzui", prezență evanescentă, sugerată de metafora „pâlpâirea de pleoape", care întreține impresia de apropiere diafană, dar, în același timp, lipsită de lumina individualizatoare, clară a privirii.

Nu întâmplător, în poemul *Amurg de toamnă,* eul poetic se protejează de razele de lumină ale înțelesului, care, asemenea luminii strălucitoare ar putea răni cu brutalitate ochii obișnuiți cu întunericul. Ființa, atinsă de o asemenea lumină, „s-ar prăbuși", sugerează versurile, asemenea unei lacrimi:

„O, sufletul meu!
Să mi-l ascund mai bine-n piept
și mai adânc,
să nu-l ajungă nici o rază de lumină:
s-ar prăbuși."

323 Ion Pop, *op. cit.*, p. 165.
324 *Ibidem*, p. 168.

Lipsa oricărei certitudini, în plan ontologic, conduce la instalarea progresivă a plânsului, a „amarului", însoțit de gesturi ample, de trăiri antinomice, paroxistice: „să râdă amarul", ca în poemul: *Veniți după mine, tovarăși*:

„C-un chiot vreau astăzi să-nchin
în cinstea sălbăticiei mele minuni, care pleacă
lăsându-mă singur,
cu plânsul,
cu voi,
și cu toamna...
Să râdă deci astăzi în mine
amarul
și-n hohote mari să-și arunce pocalul în nori."

Sfărâmarea, simbolică, în cioburi a „cupei de aur" marchează o mutație radicală, echivalentă cu ceea ce poetul va numi o „ruptură ontologică". Chiar poezia devine o emanație cu efecte negative, letale; metaforele: „pelin", „otravă" oferind sugestia eșecului tuturor încercărilor de a găsi un sens autentic al existenței:

„dar vă las moștenire
superbul meu craniu, din care să beți
pelin
când vi-e dor de viață,
și-otravă
când vreți să-mi urmați! – Veniți după mine, tovarăși!"

Suferința perpetuă, întreținută de imposibilitatea găsirii unui scop concret, superior al vieții, e transferată subtil naturii și în poemul *Leagănul*:

„Pe dealuri zorile își deschideau pleoapele
și ochii înroșiți de neodihnă."

Imaginea cu rol personificator și hiperbolic a „pleoapelor" înroșite de o suferință mocnită, neîntreruptă are funcția simbolică de închidere față de univers și, în același timp, transmite conotații afective, ce culminează cu atitudinea deznădăjduită a „prăbușirii în hohote":

„Cu degetele amintirii
mi-am pipăit
încet,
încet,
trecutul ca un orb

și fără să-nțeleg de ce
m-am prăbușit
și-n hohote
am încercat să plâng deasupra leagănului meu."

Ieșirea din matca veșniciei produce o traumă gravă, manifestată prin oboseală: „pași de plumb" și cufundarea în amintire, percepută cu toate simțurile treze, amplificate, asemenea „orbului" care, simbolic, „pipăie", căutând repere după care să se ghideze. Conștiința scurgerii ireversibile a timpului produce sentimentul inaderenței la frumusețe, ceea ce are drept consecință chiar refuzul bucuriilor simple ale vieții:

„Eram așa de obosit
de primăveri,
de trandafiri,
de tinerețe
și de râs."

Acestei etape a poeziei blagiene îi corespunde imposibilitatea de a mai participa direct la realitatea primordială, evocată cu nostalgie, ca timp ireversibil. „Devenită «text», lumea se va propune «lecturii», iar relația cu ea va comporta toate pericolele și ezitările presupuse de falsa interpretare a semnelor"[325]. În volumul *Marea Trecere* acest lucru este tot mai evident: cântecului îi iau locul lacrimile. Substituirea cuvintelor cu lacrimile este reprezentativă, în mod individualizator, pentru poetica blagiană. Dacă ne gândim la motto-ul volumului: „Oprește trecerea. Știu că unde nu e moarte nu e nici iubire – și totuși, te rog: oprește, Doamne, ceasornicul cu care ne măsori destrămarea..." – înțelegem că tânjirea după ființarea făpturii, în afara unor repere temporare, care să-i limiteze existența, generează percepția terifiantă a scurgerii timpului. Eul poetic se împietrește în durere și se distanțează de divinitate, de unde și refuzul cuvântului degradat, și opțiunea tăcerii, ca reacție în fața iminenței morții. Închiderea ochilor semnifică și obliterarea cunoașterii directe, alienarea și instalarea frământărilor grave ale conștiinței:

„Dar cuvintele sunt lacrimile celor ce ar fi vrut
așa de mult să plângă și n-au putut...
amare foarte sunt toate cuvintele
de-aceea – lăsați-mă

325 Ion Pop, *op. cit.*, p. 175.

să umblu mut printre voi,
să vă ies în cale cu ochii închiși."

De reținut și expresivitatea engambametului, în interiorul căruia apare metafora lacrimii, procedeu care îmbină dislocarea cu apropierea, esențială fiind punerea în contignuitate a două unități fiziologice distincte și deseori fundamental diferite. Sintactic, fraza este circulară, realizată prin repetări și dislocări, iar ca intonație, prin enunțuri exclamative și interogative, redate grafic prin numeroase semne de punctuație, dar mai ales prin decupaje care cuprind începuturi de fraze noi la sfârșitul rândului, spre a sugera mult râvnita perpetuare a existenței și refuzul sfârșitului. Plânsul este eliberator, pe când neputința plânsului constituie un blestem, de aceea lacrimile, prin care ființa se eliberează de trăirile intens negative, sunt substituite de cuvinte, având același rol, de purificare și reechilibrare emoțională și afectivă.

Transmiterea oricărui mesaj, revendicat din afară, presupune din partea eului poetic o implicare dureroasă:

„Voi treceți pe drum, vă uitați printre gratiile de la poartă
și așteptați să vă vorbesc...
voi îmi cereți lacrimile...",

de aceea locul cuvintelor este luat de tăcere. Mutenia înseamnă refuzul animării durerii. Dacă în poemul de debut metaforele cheie erau: „lumina", ca simbol central, identificată cu „lumea" și cu o altă metaforă „cântarea", în acest volum, metaforele asociate „lumii" sunt „cuvântul" și „lacrima". Locul „luminii" îl ia, astfel, lacrima cu rol obliterant, protector față de realitatea degradată și ca paliativ al ieșirii din „poveste".

Boala „preaplinului de gând", a îndoielii, se concretizează, în mod simbolic, într-un plâns al amintirilor, în poemul *Heraclit lângă lac:*
„Lângă ape verzi se-adună cărările.
Sunt liniști pe-aici, grele și părăsite de om.
Taci, câne care-ncerci vântul cu nările, taci.
Nu alunga amitirile ce vin
plângând să-și îngroape fețele-n cenușa lor."

Consistenței, preaplinului sufletesc, supradimensionării eului le corespund, în plan inversat, inconștiența, secătuirea energiilor, descărnarea imaginilor până la rezultatul final al arderii: cenușa. Lacrimile amintirilor care „vin să-și îngroape fețele-n cenușă" semnifică pierderea definitivă a contactului cu uni-

versul protector, apropiat, viu. Locul unui prezent perpetuu îl iau amintirile inconsistente, care diluează emoția și nu mai pot reface miracolul clipei.

Sfâșierea lăutrică este atât de sinceră și sugestiv exprimată poetic în *Ioan se sfâșie în pustie,* încât poemul se transformă într-o pură poezie a exilului ființei umane din țara înțelesului și a armoniei într-un auster și ostil ținut al lipsei de înțeles a lumii, suferință paroxistică, transmisă și de invocarea repetată, stăruitoare a divinității:

„Până în cele din urmă margini privim,
noi, sfinții, noi apele,
noi tâlharii, noi pietrele,
drumul întoarcerii nu-l mai știm
Elohim, Elohim!"

Printr-un joc al inversiunilor, poetul regrupează termenii poemului potrivit unei logici a labirintului. Identificarea sinelui cu elemente diferite: „sfinții", „tâlharii". „pietrele" și cu „apele" transmite ideea pierderii demnității inițiale a omului, înlocuirea statutului de „sfânt" cu cel de „tâlhar", substituție care se aplică și în cazul celeilalte perechi de metafore: „pietre"-„apele". Astfel, pietrele, simbol al statorniciei sunt înlocuite de simbolul apelor trecătoare, călătorind inevitabil spre un liman, care, în cazul eului poetic, semnifică pragul morții. Sfârșitul apare drept ultimă dureroasă taină.

Ecourile efortului intens al ființei, de a pătrunde sensul lumii, răzbat și din poemul, sugestiv intitulat: *Uu om se-apleacă peste margine*. Încordarea dureroasă de a decodifica mesajul secret, transmis de elementele universului fizic, are ca rezultat, și de data aceasta, un sfâșietor eșec, semnificație transmisă de reluarea, în finalul versurilor, a adverbului „nimic". În locul lacrimilor este folosită o imagine, cu mare forță de sugestie, sub aspect fonic și simbolic: izbirea detașată a mării de țărmuri, element care sugerează zădărnicia tuturor eforturilor umane de a descoperi pe cont propriu soluția ieșirii din moarte:

„Pe coate încă o dată
mă mai ridic o șchioapă de la pământ
și ascult.
Apă bate-ntr-un țărm.
Altceva, nimic, nimic,
nimic."

Repartizarea ingenioasă în vers a verbului la prezent: „ascult", precedat de conjuncția copulativă „și": „și ascult", precum și a adverbului de negație „nimic", izolate de restul cuvintelor, pun în lumină opoziții de o mare bogăție semantică:

marea, inepuizabilă sursă de energie și eul sleit de putere, până la ridicarea parcă pentru ultima dată „de la pământ", fapt sugerat de dubla exprimare adverbială: „mă mai ridic", „încă o dată", precum și de folosirea substantivului cu rol litotic: „de o șchioapă".

Starea de derută și epuizare a ființei umane, înstrăinate de Creator, este sugestiv exprimată prin intermediul unor formulări interogative, și în alte versuri memorabile:

„Am privit, am umblat, și iată cânt:
cui să mă-nchin, la ce să mă închin?"

Înlocuirea afirmațiilor cu interogațiile transmite sentimentul de gol și de solitudine, grava criză de identitate și de apartenență a eului poetic, incapabil să discearnă înțelesul lumii.

Ochiului orb i se opune „lacrima de aur", metafora a divinității, ca în poemul *De mână cu marele orb*. De fapt, epitetul „aur", constituie un element care revine în poezia lui Blaga și în alte combinații: „vulpea de aur", „o cupă de aur", „suveică de aur", „amintirile de aur" și sugerează ideea de „divin", „prețios", în stare să dea înțeles și valoare lucrurilor, în opoziție cu ochii lipsiți de vedere ai ființei umane.

În mod simbolic, „Marele Orb" „e dus de mână" „prin păduri", metafore care își asociază și alte simboluri. Acesta lasă în urma lui doar „ghicitori", al căror sens nu e dezleagat niciodată, „tace", – „pentru că-i e frică de cuvinte", e invocat drept „Tată orb" și e adulmecat de „dihănii negre" ce mănâncă țărâna „unde-am călcat și unde-am stat." În opoziție cu acest univers degradat, steaua, eliberează lacrima vie a înțelesului:

„Doar sus o stea
de cerul ei c-o lacrimă de aur se desparte."

Ochiul uman închis, semnifică ființa umană înstrăinată, care caută zadarnic trăirea plenară și percepe existența, ancorată într-un timp limitat, ca un eșec total, așa cum rezultă din versurile poemului *Psalm*:

„Iată, e noapte fără ferestre-n afară".

Acestei experiențe traumatizante în cel mai înalt grad, poetul îi opune echivalente funcționale din natură, ca în poemul „Amintire". Aici „iezerul sfânt" – epitet personificator – deschide „ochiul atâtînțelegător" în care eul poetic își caută sinele, în timp ce proprii ochi rămân simbolice „ape moarte":

„Ochi atâtînțelegător era iezerul sfânt...
Din gene, ape moarte mi se preling."

Aceeași preluare a funcțiilor ochiului uman de către elemente, aparținând cadrului natural, întâlnim și în *Coș aplecat* din vol. *Lauda somnului*, unde fântâna reprezintă ochiul treaz, plin de lacrima vie a înțelesului: deschis spre cer:

„În fântână mi-aplec
gând și cuvânt.
Ceru-și deschide
un ochi de pământ."

Când apare în propriul ei ochi, lacrima e involuntară, dezmințindu-și funcția caracteristică:

„Oglinda-ți mai păstrează chipul
Și după ce-ai plecat
Fără, fără-ndemn, fără glas
Cu mâneca șterg ochiuri ude."

Nefirescul plânsului este sugerat și de sintagma: „ochiuri ude", în care substantivului „ochi" i se preferă un plural, care nu mai desemnează organul vederii, și, căruia i se alătură determinantul adjectival, la forma de plural, feminin: „ude". De asemenea, termenii: „gândul", „îndemnul", „glasul" – simboluri ale gândirii contemplative și ale setei de viață – sunt prezentați în opoziție cu termenul „lacrimile", sugestie a trăirii goale, dar și a singurătății existențiale, a ipostazei de orfan a omului separat de divinitate, care, în mod sugestiv, reia gesturile unui copil pierdut: „cu mâneca mă șterg".

Setea eliberării suferinței, prin lacrimi, este atât de intens resimțită de eul poetic, încât în poemul *Noapte estetică*, acesta își „odihnește" „gândul" și „mâinile" în curgerea tămăduitoare a stelelor „lacrimi".

Un alt substitut al lacrimilor, selectat din natură, sunt „sferele", „monadele" – lumi comprimate – definite simbolic drept lacrimi fără de sunet în spațiu, semnificând stingerea în somn a frământărilor întreținute de conștiința sinelui prin înlăturarea barierelor dintre eu și cosmos.

În poemul *Asfințit marin,* din volumul *La curțile dorului,* motivul lacrimii se interferează cu motivul trecerii timpului și al scufundării lumii în liniștea cosmică de dinaintea creației, amintind de *Scrisoarea I* a lui Eminescu. Elementele concretului alternează fascinant cu cele care aparțin percepției abstracte, inefabilului și tainei, iar versurile, aparent simple, valorifică metafore revelatorii memorabile:

„Piere in jocul luminilor
saltul de-amurg al delfinilor.
Valul acopere numele scrise-n nisipuri, și urmele.
Soarele, lacrima Domnului,
cade în mările somnului."

Tonalitatea inițială este melancolică, profund meditativă, proiectând poemul în spațiul amplu al misterelor blagiene, al cunoașterii luciferice. Soarele, definit ca „lacrimă a Domnului", simbolizează creația privită în ansamblu, un univers ocrotitor, care este pus în legătură cu existența lui Dumnezeu. Receptarea universului, ca lacrimă a sa, constituie o metaforă originală și sugerează intimitatea relației Creator – creație, faptul că, asemenea lacrimii, care transportă dinspre interior spre exterior emoții, sentimente, trăiri, gânduri, universul fizic este rezultatul unor calități unice ale lui Dumnezeu: iubirea, dreptatea, puterea, înțelepciunea, a calităților sale, vizibile în întreaga creație. În aceste versuri, filosoful este pus în umbră de poetul Blaga, locul divinității distante, inaccesibile, protejate de „diferențialele divine" luându-l o ipostază diferită a sa, una profund implicată, sensibilă, tandră.. Termenul prim al metaforei: „soarele" constituie un superlativ al ideii de strălucire, lumină, căldură, ca element indispensabil susținerii vieții de pe pământ. Cealaltă metaforă: „mările somnului" sugerează, dimpotrivă, spațiul obscur, vast, angoasant al cunoașterii poetice. Atitudinea tipică a eului poetic blagian o constituie alternanța între întrebările chinuitoare și setea de certitudini, intensificată de sentimentele de neliniște și teamă paralizante, care fac imposibilă înfiriparea cuvintelor ori a gândurilor, în fața iminenței morții, dar care alimentează secret speranța:

„Ziua se curmă, și veștile,
Umbra mărește poveștile.
Steaua te-atinge cu genele.
Mut tălmăcești toate semnele."

Imagini poetice de o frumusețe neobișnuită ne întâmpină în aceste versuri, metafore ale dorinței de a trăi veșnic: „Steaua te-atinge cu genele". Intimitatea ființei umane cu universul face ca aceasta să simtă ocrotirea și mângâierea naturii, a elementelor cosmice, create să dăinuie etern. Acest mesaj secret e perceput dureros, dar, în același timp, într-un dulce ecou al încrederii imposibil de zăgăzut într-o lume viitoare:

„Ah, pentru cine sunt largile
vremi? Pentru cine catargele?"

„O, aventura, și apele!
Inimă, strânge pleoapele."

Un echivalent al dorinței de perpetuare a stării de somn oferă poezia *Trezire* din volumul *La cumpăna apelor*, unde „mugurii" sunt percepuți ca simbolice lacrimi, care au puterea de a schimba starea de amorțire inițială a „pomului", „trezindu-l" din somnul ce-l păstra integrat armoniei cosmice:

„Cine vântură de pe muscel
Atâta lumină peste el?
Ca lacrimi – mugurii l-au podidit
Soare, soare, de ce l-ai trezit?"

Interogația retorică, din versul final, transmite sentimentele de neputință, de regret profund, resimțite de poet, în fața înscrierii tuturor lucrurilor într-o curgere care sfârșește, inevitabil, cu moartea.

Totuși, vitalismului primei perioade, îi corespunde, în finalul activității poetice blagiene, încrederea funciară într-un univers paradiziac, organizat armonios, care germinează repetitiv, oferind modelul reluării vieții într-o „altă poveste". În poemul *Iubire*, locul lacrimilor e luat de trăirea incandescentă a sentimentelor, imposibil de zăgăzuit, o simbolică „lavă patrunsă de lună":

„Iubești – când simțiri se deșteaptă
că-n lume doar inima este,
că-n drumuri la capăt te-așteaptă
nu moartea, ci altă poveste.
Iubești – când întreaga făptură
cu schimbul, odihnă, furtună,
îți este-n aceeași măsură,
și lavă pătrunsă de lună."

În poemul *Glas în paradis*, spațiul paradisiac e regăsit; ceea ce apare în plus, e încordarea de a înțelege miracolul existenței la nivelul trăirii și al conștiinței individuale, „povara" imensei responsabilități de „a sta în lumină":

„Vino să ședem sub pom,
Deasupra-i încă veac ceresc...
în marea umbră-a mărului,
vreau părul să ți-l despletesc...
Tu ești om, eu sunt om,
Ce grea e pentru noi
Osânda de a sta-n lumină."

Arhitectura poematică a poeziei blagiene se încheie, ciclic, cu reîntoarcerea la simbolurile ascensionale din primul volum, dar nu spre o stare identică, ci către una îmbogățită cu apele amare, fierbinți, ale lacrimilor purificatoare.

Concluzii

Poezia românească oferă o gamă largă de valori și semnificații ale metaforei lacrimii, fapt care justifică acordarea unui interes deosebit acestui subiect. Ca și ochiul, lacrima înlocuiește și rezumă celelalte simțuri. Fiind expresia și rezultatul simțirii, aceasta are calitatea de a se umple de toate pasiunile sufletului, de la trăirile cele mai subtile, străine chiar propriei ființe, până la emoțiile debordante, răscolitoare, în fața cărora cuvintele par neputincioase. Lacrima îndeplinește acest rol, de vehicul, dinspre interior spre exterior, verigă necesară în refacerea legăturii pierdute cu universul, în stare să continue un circuit întrerupt. Lacrima reabilitează ființa, așază ordinea în locul haosului, măsura în locul lipsei măsurii, cântecul în locul dizarmoniei și constituie materializarea incredibilei forțe sufletești în stare să dărâme barierele, blocajele pentru a construi punți de legătură.

Faptul de a analiza modalitățile concrete de realizare a metaforei în discuție pe latura semnificantului: rima, ritmul, simbolismul fonetic, cât și pe cea a semnificatului, oferă posibilitatea de a pătrunde „în intimitatea procesului semiotic care instituie poeticitatea."[326], de a stabili individualitatea, caracterul și anumitele schimbările de „substanță" ale universului imaginar al poeziei, al ideilor poetice, precum și specificitatea expresiei, presupunând un anumit cod, un cifru literar, clar constituit.

Analizele poemelor au încercat să descifreze semnificațiile poetice, estetice, afective, precum și mesajul mai subtil pe care acestea îl transmit într-o „arhitectură a sensului", în măsură să creeze „un schimb între gânduri", cum se exprima Paul Ricoeur, în *Metafora vie*, interacțiunea unor contexte metaforice.

Considerăm că originalitatea acestui demers critic constă în abordarea exclusivă și sintetică, dintr-o perspectivă integratoare, a metaforei lacrimii, semnalizând combinații inedite de cuvinte, precum și interacțiunea cu alte figuri de stil: personificare, alegorie, metonimie, sinecdocă, epitet.

Lucrarea analizează acțiunea tropului în discuție asupra limbajului, de prelucrare a acestuia, urmărind cumularea și inventarierea semnificațiilor, conotațiile comune și cele latente, aspecte ne-rostite, ceea ce echivalează cu un

326 Ileana Oancea, *Semiostilistica*, Editura Excelsior, Timișoara, 1998, p. 95.

plus de semnificație, cu sporirea expresivității textului poetic în deschiderea drumului către interpretare, prezentând continuități și diferențe față de strategiile interpretative clasice sau recente.

Subiectul îl recompensează pe cel care l-a ales, cu condiția de a se lăsa modelat de acesta, de a fi dispus să se supună specificului legilor care îl tutelează. Impresionantă este, în acest sens, mărturia unui artist sculptor, Constantin Brâncuși, care spunea, că a trebuit să învețe să asculte lecția supremă oferită de natură prin modelele ei perfecte: oul, lemnul și să le înțeleagă mesajul subtil, secret, manifestând umilința de a se subordona modului minunat în care acestea au a fost create. Potrivit logicii sale: „Nu-i de ajuns să-ți pui o problemă. Atâta timp cât n-ai trăit-o și n-a devenit propria ta realitate, nu vei fi copt s-o dezlegi. Lucrurile nu sunt greu de făcut, ceea ce e greu e să te pui în starea de a le face."[327]

Aplicarea observației, la subiectul abordat de lucrarea de față, ar echivala cu incredibila experiență de a încerca să descoperi resorturile tainice care întrețin suferința, exprimate prin intermediul metaforei în discuție, să distingi semnificațiile acesteia, adică, până la urmă, de a coborî, simbolic vorbind, în infernul durerii, dar nu pentru a rămâne acolo, unde ai putea fi otrăvit de drojdiile sale amare, ci spre a găsi ieșirea, limanul mult râvnit, constând în înțelegerea perspectivei eliminării cauzelor durerii care au produs lacrimile.

În cazul lui Brâncuși, artistul transmitea acest imperativ, prin intermediul unei mici istorisiri simbolice reale: „Ca să înțelegi ce vreau să-ți spun, o să-ți povestesc o intâmplare, i-a spus unui prieten sculptor. Într-o bună zi, o pasăre a intrat în atelierul meu. Când a vrut să iasă nu și-a mai găsit drumul și s-a lovit speriată de geamuri și de pereți. O altă pasăre mi-a intrat in atelier, s-a odihnit o clipă pe un soclu și apoi și-a luat zborul, aflând firesc calea care duce spre cer. La fel se întâmplă și cu artiștii. Trebuie să se pună în starea de a găsi drumul spre ieșire."[328]

Observația sculptorului român se aplică și în cazul acestui demers critic. Pe parcursul elaborării lui, am încercat să ne lăsăm călăuziți de specificul legilor care îl tutelează, astfel încât subiectul ales „să devină propria realitate" și „să ne punem în starea de a-l face"[329].

---

327 Ionel Jianu, *Opera lui Constantin Brâncuși*, Cluj-Napoca, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, p. 121.

328 Ionel Jianu, *Opera lui Constantin Brâncuși*, Cluj-Napoca, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, p. 121.

329 *Ibidem*.

Bibliografie

A. Opere comentate

Alecsandri, Vasile, *Opere*, vol.I, text ales și stabilit de G.C. Nicolescu și Georgeta Rădulescu-Dulgheru, studiu introductiv, note și comentarii de G.C. Nicolescu, București, Editura Pentru Literatură, 1966.

Alexandrescu, Grigore, *Opere*, vol.I, ediție critică, note, variante și bibliografie de I. Fischer, studiu introductiv de Silvian Iosifescu, București, Editura pentru Literatură, 1962.

Bacovia, George, *Opere*, București, Editura Semne, 2006.

Blaga, Lucian, *Opere*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, vol.I, 1982, vol.II, 1984.

Bolintineanu, Dimitrie, *Poezii*, prefața de D. Păcurariu, București, Editura Eminescu, 1971.

Eminescu, Mihai, *Despre cultură și artă*, Iași, Editura Junimea, 1970.

Eminescu, Mihai, *Fragmentarium*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, Note de Magdalena D. Vatamaniuc, 1984.

Eminescu, Mihai, *Manuscrise*, București, Editura pentru Literatură, 1968.

Eminescu, Mihai, *Poezii*, vol.I-III, ediție critică de D. Murărașu, București, Editura Minerva, 1982.

Goga, Octavian, *Versuri*, București, Editura Tineretului, 1966.

B. Bibliografie critică

Anghelescu, Mircea, *Introducere în opera lui Grigore Alexandrescu*, București, Editura. Minerva, 1973.

Anghelescu, Mircea, *Introducere în opera lui Grigorescu Alexandrescu*, București, Editura Minerva, 1973.

Anghelescu, Mircea, *Prepromantismul românesc (până la 1848)*, București, editura Minerva, 1971.

Avădanei, Ștefan, *La început a fost metafora*, Editura Virginia, Iași, 1994.

Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1995.

Bălan, Ioan, Dodu, *Octavian Goga*, București, Editura Tineretului, 1966.

Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, București, Editura Minerva, 1997.

Balotă Nicolae, *Labirint. Eseuri critice*, București, Editura Eminescu, 1970.

Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Béquin, Albert, *Sufletul romantic și visul* București, Editura Univers, 1970.

Bhose, Anita, *Eminescu și India*, Iași, Editura Junimea, 1978.
Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Editura Humanitas, București, 1994.
Blaga, Lucian, *Spațiul mioritic*, în Opere, 9, ed. Dorli Blaga, București, Editura Minerva, 1985.
Borcilă, Mircea, *Bazele metaforicii în gândirea lui Lucian Blaga*, Univiversitatea Babeș- Bolyai, Cluj- Napoca, în „Limbă și literatură", vol.I, 1996.
Borcilă, Mircea, *Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga*, în „Studii de limbă, literatură și filologie", Vol. 2., București, Editura Academiei R.S.R., 1972.
Borcilă, Mircea, *Elemente de filozofie a limbii în gândirea lui Lucian Blaga,* în „Revista de filologie", tom 16, nr. 12, 1969, București, Editura Academiei R.S.R., 1969.
Bot, Ioana, *Eminescu și lirica românească de azi*, Cluj+Napoca, Editura Dacia, 1990.
Bot, Ioana, *Mihai Eminescu, Scrisori*, Cluj-Napoca, Editura Cartea Cărții de știință, 2004.
Bote, Lidia, *Simbolismul românesc*, București, Editura pentru Literatură, 1966.
Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999.
Braga, Corin, *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare*, Iași, Institutul European, 1998.
Bulgăre, Gheorghe, *De la cuvânt la metaforă în variantele liricii eminesciene*, Editura Junimea, Iași, 1975.
Carpov, Maria, *Captarea sensurilor*, București, Editura Eminescu, 1987.
Călinescu, George, *Gr. M. Alexandrescu*, București, Editura Pentru Literatură, 1962.
Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediție și pefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982.
Călinescu, George, *Literatura nouă*, ediția întocmită și prefață de Al. Piru, București, editura Minerva, 1982.
Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, București, Editura Libra, 2001.
Călinescu, George, *Vasile Alecsandri*, București, Editura Tineretului, 1963.
Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, București, Editura Eminescu, 1972.
Călinescu, Matei, *Eseuri despre literatura modernă*, București, Editura Eminescu, 1970.
Caracostea, Dumitru, *Creativitatea eminesciană*, București, Editura fundațiilor 1943.
Caraion, Ion, S*fârșitul continuu*, București, Editura Cartea Românească, 1977.
Cel mai mare om care a trăit vreodată, Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 1995.
Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, București, Editura Univers, 1997.
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționarul de simboluri*, București, Editura Artemis, 1994.
Ciobanu, Nicolae, *Incursiuni critice*, Glose, sinteze, analize, Timișoara, Facla, 1975.
Cioculescu, Șerban, Streinu, Vladimir, Vianu, Tudor, *Istoria literaturii moderne,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971.
Ciopraga, Constantin, *Literatura română între 1980 și 1918,* Iași, Editura Junimea, 1970.
Ciopraga, Constantin, *Poezia lui Eminescu, Arhetipuri și metafore fundamentale*, Iasi, Editura Junimea, 1990.
Constantinescu, Pompiliu, *Studii și cronici literare*, București, Editura Albatros, 1973.
Cornea, Paul, *De la Alexandrescu la Eminescu, B*ucureşti, Editura Pentru Literatură, 1966.
Cornea, Paul, *De la Alexandrescu la Eminescu*, București, Editura pentru Literatură, 1979.
Cornea, Paul, *Oamenii începuturilor de drum. Studii și cercetări asupra epocii pașoptiste*, București, Editura Eminescu, 1978.
Cornea, Paul, *Studii de literatură română modernă*, București, Editura pentru literatură, 1962.
Cornea, Paul, *Vasile Alecsandri, Doine și lăcrimioare*, Editura pentru literatură, 1967..

Coșovei, Traian T., *Pornind de la un vers*, București, Editura Eminescu, 1990.
Coteanu, Ion: *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei R.S.R., 1973.
Cristea, Dan, *Arcadia imaginară*, București, Editura Cartea Românească, 1977.
Cum a apărut viața- prin evoluție sau prin creație?, Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 1988.
Day, Aidan, *Romanticism*, London and New York, Routledge, 1996.
Dimitriu, Daniel, *Bacovia*, Iași, Editura Junimea, 1981.
Doinaș, Ștefan, Augustin, *Lectura poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1980.
Dorcescu, Eugen, Metafora *poetică*, Editura Cartea Românească, București, 1975.
Dragomirescu, G.N., Mica enciclopedie a figurilor de stil. Editura: Șiintifică si *Enciclopedică,* 1975.
Drăgan, Mihai, *Mihai Eminescu, Interpretări*, Editura Junimea, Iași, 1986.
Ducrot, O., Schaeffer, J.M., *Noul dicționar enciclopedic al științelor*, Traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu, Editura Babel, București, 1996.
Dumitrescu, M., *Aspecte ale eroticii blagiene*, în „Limbă și literatură", vol. XVII, București, 1968.
Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere in arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura univers, 1977.
Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă și indeterminare in poeticele contemporane.* Prefața și traducere de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Pentru Literatură Universală, 1969.
Există Un Creator care se interesează de voi?, Watch Tower Bible Tract Society of Pennsylvania, 1998.
Fanache, Vasile, *Bacovia, ruptura de utopia romantică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1994.
Fanache, Vasile, *Eseuri despre vârstele poeziei*, Editura Cartea Românească, 1990.
Felea, Vasile, *Aspecte ale poeziei de azi*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977.
Flamând Dinu, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, București, Editura Minerva, 1979.
Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, traducere, prefață și note de Antonia Constantinescu, București, Editura Univers, 1977.
Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, în românește de Dieter Fuhrmann, București, Editura Pentru Literatură Universală
Gana, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976.
Gârleanu, Emil, *Grigore Alexandrescu, Poezii, Culegere asupra vieții și operei poetului și însemnări*, București, Editura Librăriei Leon Alcaly, 1907.
George, Alexandru, *Semne și repere*, București, Editura Cartea Românească, 1971.
Ghica, Ion, *Amintiri despre Grigore Alexandrescu,* în *Scrisori către V. Alecsandri*, București, Editura pentru literatură, 1887.
Grigurcu, Gheorghe, *Bacovia – un antisentimental*, București, Editura Albatros, 1974.
Grigurcu Gheorghe, *Existența poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1986.
Guțan Ilie, *Imaginarul erotic*, București, Editura Minerva, 1980.
Hadot, Pierre, *Plotin sau simplitatea privirii*, Traducere de Laurențiu Zoicaș, prefață de Cristian Bădiliță, Iași, Editura Polirom, 1998.
Hanță, Al., *Idei și forme literare până la Titu Maiorescu*, București, Editura Minerva, 1985.
Indrieș, Alexandra, *Alternative bacoviene*, București, Editura Minerva, 1984.
Indrieș, Alexandra, Corola *de minuni a lumii*, Timișoara, Editura Facla, 1975

Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, București, Editura Științifică, 1975.
Iosifescu, Silvian, *Grigore Alexandrescu*, București, Editura didactică și pedagogică, 1978.
Irimia, Dumitru, *Structura stilistică a limbii române contemporane,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.
Jenny, Laurent, *Rostirea singulară*, traducere și postfață de Ioana Bot, Prefață de Jean Starobinski, București, Editura Univers, 1999.
Jianu, Ionel, *Constantin Brâncuși, Viața și opera*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.
Kaiser, Wolfgang, *Opera literară. O introducere în știința literaturii*, traducere și note de H.R. Radian, Cuvânt înainte de Mihai Pop, București, Editura Univers, 1979.
Kristeva, Julia, *Histoires d' amour*, Paris, Denoel, 1983,
Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I-II, București, Editura Minerva, 1973.
Mancaș, Mihaela, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.
Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, București, Editura Cartea Românească, 1987.
Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, București, Editura Pentru Literatură, 1968.
Micu Dumitru, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, București, Editura Minerva, 1986.
Micu Dumitru, *Modernismul românesc*, volumul I, București, Editura Minerva, 1984.
Micu, Dumitru, *Estetica lui Lucian Blaga*, București, Editura științifică, 1970.
Micu, Dumitru, *Grigore Alexandrescu, Poezii,* Antologie și postfață, Editura Minerva, București, 1979.
Micu, Dumitru, *Lirica lui Lucian Blaga*, București, E.P.L., 1967.
Mihăilescu, Dan C., *Întrebările poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1988.
Mincu Marin, *Eseu despre textul poetic*, II, București, Editura Cartea Românească, 1986.
Mincu, Marin, *Eseu despre textualitatea poetică*, București, Editura Cartea Românească, 1981.
Mincu, Marin, *Luceafărul*, București, Editura Albatros, 1978.
Moraru, Cristian, *Ceremonia textului. Poeți români din secolul XX*, București, Editura Eminescu, 1985.
Munteanu, Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, București, Editura Științifică, 1972.
Munteanu, Romul, *Cultura europeană în epoca luminilor*, vol.I-II, București, Editura Minerva, 1981.
Munteanu, Romul, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII*, ediția a II-a, vol. I., București, Editura Alfa, 1998.
Munteanu, Romul, *Lecturi și sisteme*, București, Editura Eminescu, 1977.
Negoițescu, Ion, *Însemnări critice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1970.
Negrici, Eugen, *Introducere în poezia contemporană*, București, Editura Cartea Românească, 1985.
Nemoianu, Virgil, *Calmul valorilor*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1971.
Nicolescu, G.C. *Structură și continuitate*, București, Editura Minerva, 1970.
Nicolescu, G.C., *Viața lui Vasile Alecsandri*, București, Editura Eminescu, 1975.
Oancea, Ileana, *Istoria stilisticii românești*, Editura Științifică și enciclopedică, 1988.
Oancea, Ileana, *Semiostilistică*, Editura Excelsior, Timișoara, 1998.
Oancea, Ileana, *Elemente de stilistică aplicată*, curs, Timișoara, Tipografia Universitătii din Timișoara, 1989.

Paleologu, Alexandru, *Spiritul și litera*, București, Editura Eminescu, 1970.
Papahagi, Marian, *Eros și utopie*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999.
Papu, Edgar, *Existența romantică, Schiță morfologică a romantismului*, București, Editura Minerva, 1980.
Papu, Edgar, *Existența romantică. Schiță morfologică a romantismului*, București, Editura Minerva, 1980,
Papu, Edgar, *Poezia lui Eminescu*, Iași, Editura Junimea, 1981.
Pavel, Toma, *Notes pour une description structurale de la métaphore poétique*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, București, nr. 1/1962.
Petraș, Irina, *Mic dicționar- antologie*, București, Editura Demiurg, 1992.
Petraș, Irina, Fabrica *de literatura urmata de* Mic dicționar de teorie literară și Literatura lumii în repere cronologice, Editura Paralela 45, 2003
Petraș, Irina, *Un veac de nemurire*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989.
Petrescu, Ioana Em., *Configurații*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.
Petrescu, Ioana Em., *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989.
Petrescu, Ioana Em., *Mihai Eminescu-poet tragic*, Editura Junimea, Iași, 1994.
Petrescu, Ioana, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Paralela 45, 1978.
Petroveanu, Mihail, *George Bacovia*, București, Editura Cartea Românească, 1971.
Petroveanu, Mihail, *Studii literare*, București, Editura Pentru Literatură, 1966.
Picon, Gaetan, *Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul și umbra lui*, în românește de Viorel Grecu, prefață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1973.
Pop, Ion, *Lucian Blaga-universul liric*, Pitești, Editura paralela 45, 1999
Pop, Ion, *Jocul poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1985.
Pop, Ion, *Recapitulări*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1995.
Popovici, Dimitrie, *Poezia lui Mihai Eminescu*, București, Editura Albatros, 1972
Popovici, Dimitrie, *Romantismul românesc*, București, Editura Albatros, 1972.
Râpeanu, Valeriu, *Pe drumurile tradiției*, Cluj, Editura Dacia, 1973.
Richard, Jean-Pierre, *Poezie și profunzime*, în românește de Cornelia Ștefănescu, prefață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1974.
Ricoeur, Paul, *Conflictul interpretărilor*, Eseuri de hermeneutică, I, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1999.
Ricoeur, Paul, *De la text la acțiune*. Eseuri de hermeneutică, II, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1999.
Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, București, Editura Univers, 1984.
Rotaru, Ion, *Analize literare și stilistice*, Editura Ion Creangă, 1987.
Rougemont, Denis de, *Iubirea și occidental*, ediția a doua revizuită, text integral, traducere și note de Ioana Feodorov, introducere de Virgil Cândea, București, Editura Univers, 2000.
Rusu, Liviu, *De la Eminescu la Lucian Blaga și alte studii literare și estetice*, București, Editura Cartea Românească, 1981
Să ne apropiem de Iehova, Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 2002.
Scarlat, Mircea, *George Bacovia. Nuanțări*, București, Editura Cartea Românească, 1987.
Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești*, vol.I-III, București, Editura Minerva, 1982–1986.
Simion, Eugen, *Dimineața poeților – eseu despre începuturile poeziei române*, București, Editura Cartea Românească, 1980.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, volumele I-I, București, Editura Cartea Românească, 1974.
Slave, Elena, *Expresivitatea metaforei lingvistice*, în Limba română, nr. 4/1966.
Slave, Elena, *Metafora în limba română*, Editura Științifică, București, 1991.
Starobinski, Jean, *Melancolie, nostalgie, ironie*, traducere de Angela Martin, prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.
Streinu, Vladimir, *Eminescu – Arghezi*, București, Editura Eminescu, 1976.
Tacciu, Elena, *Romantismul românesc*, I, București, Editura Minerva, 1982.
Titel, Sorin, *Pasiunea lecturii*, Timișoara, Editura Facla, 1976.
Todoran, Eugen, *Eminescu*, București, Editura Minerva, 1972.
Todoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul poetic*, Timișoara, Editura Facla, 1983.
Tomașevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Editura Univers, București, 1983.
Ungheanu, Mihai, *Pădurea de simboluri*, București, Editura Cartea Românească, 1973.
Vianu, Tudor, *Despre stil și artă literară*, București, Editura Tineretului, 1965.
Vianu, Tudor, *Poezia lui Eminescu*, București, Cartea Românească, 1930.
Vianu, Tudor, Problemele metaforei si alte studii de stilistica, Editura de stat pentru literatura *și* arta, 1957
Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968.
Vlad, Ion, *Descoperirea operei. Comentarii de teorie literară*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1970.
Vlad, Ion, *Lectura – un eveniment al cunoașterii*, București, Editura Eminescu, 1977.
Zaciu, Mircea, *Masca geniului*, București, Editura pentru literatură, 1967.
Zafiu, Rodica, *Poezia simbolistică românească*, București, Editura Humanitas, 1996.
Zarifopol, Paul, *Pentru arta literară*, Vol I., București, Editura Minerva, 1971.
Wellek, R., Warren, A., *Teoria literaturi*i, Studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, Editura Pentru Literatură, București, 1976.
Wellek, R., Warren, A., *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Editura Univers, București, 1972.
Wellek, R., Warren, A., *Probleme de stilistică istorică*, Culegere de articole, Editura Științifică, București, 1964.
Wellek, R., Warren, A., *Retorică generală*, Editura Univers, București, 1974,
Wellek, R., Warren, A., *Studii de poetică și stilistică*, Editura Pentru Literatură, București, 1966.